

سامبين

روائيا ومخرجا سينمائيا أفريقيا

د. وجدي كامل صالح





سامبين

روائياً ومخرجاً سينمائياً أفريقياً

بحث في سياق التطور الأدبي والسينمائي

د . وجدى كامل صالح

٧٩١,٤٣٠٩٢
وج س ا
وجدي كامل صالح.
سامبين روائيا ومخرجا سينمائيا افريقيا: بحث في التطور الأدبي والسينمائي / وجدي كامل صالح.- أبوظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٠.

٩٥ص
ببليوجرافية : ص ٩١-٩٥ .
١-عثمان سامبين، ١٩٣٢-
٢-الأفلام السينمائية- نقد.
٣- السينما- السنغال.
أ- العنوان.

أبوظبي-الإمارات العربية المتحدة
ص.ب ٢٣٨٠-هاتف : ٦٢١٥٣٠٠
Email:nlibrary@ns1.cultural.org.ae
http:/www.cultural.org.ae

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي المجمع الثقافي



سـامبـين



السيرة الذاتية والأعمال الروائية:-

« ستحتفظ ذاكرة السينما في أفريقيا السوداء لأزمنة طويلة بتلك المأثرة الكبرى التي استطاع تحقيقها عثمان سامبين في تاريخ السينما العالمية »[1] بهذه العبارة القوية وصف المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول السينمائي الأفريقي السنغالي عثمان سامبين . أما رجل الثقافة الأفريقية البارز والشاعر المارتيني الذائع الصيت إيمي سيزير فقد قال عنه: « إن إبداع سامبين إبداع مهم للغاية حيث يمثل الظاهرة الجذابة الفريدة في الثقافة الفنية الأفريقية »[2].

إن التقديم باستذكار هاتين الشهادتين لا يهدف إلى التفخيم كغرض تجاه رجل كعثمان سامبين – فأعمال هذا الروائي والسينمائي من الأهمية بمكان بحيث لا تنتظر وصفاً تفخيمياً من أي باحث أو ناقد بقدر ماهي عليه من فخامة بالفعل. فقيمة سامبين العميقة بالثقافة الأفريقية – جنوب الصحراء تنهض وبنحوٍ أساسي من صفة التطور والثراء التي اتصلت بسيرة إنتاجه الفني كما الحرفية العالية التى ارتبطت بذلك الإنتاج. فمؤلفاته الأدبية وأفلامه السينمائية تشير إلى موهبة فذة ومعالجات فنية لا تقف عند منح المرء تصوراً دقيقاً ملموساً عن حركة الإنتاج الثقافي الفني بأفريقيا السوداء فقط وإنما بكل دول العالم الثالث.

جاء سامبين إلى الأدب ومن بعده إلى السينما في تلك الحقبة التاريخية التي خرجت فيها جيوش الاحتلال الغربي من أفريقيا حينما قضت الثقافة الأفريقية الفنية أحرج أوقاتها.. السبب الذي جعل من أعماله الأدبية

والسينمائية المرآة التي عكست عمليات التغيير والتحويل المتنوعتين ليس بالسنغال وحدها ولكن ببلدان أفريقية عديدة.

شغلت السنغال موقعاً خاصاً ومتميزاً من بين سائر المستعمرات الفرنسية السابقة بأفريقيا - جنوب الصحراء حيث اتبعت فرنسا تطبيق سياسة ثقافية مبكرة ومنهجية بهذا البلد بالمقارنة ببلدان غرب أفريقيا التي كانت تقع تحت سيطرتها . في السنغال ومنذ بداية ثلاثينات هذا القرن تجري محاولات تأسيس وتمتين القواعد الصناعية حيث يبدأ مواطنو هذا البلد في التعامل مع ظروفٍ ممتازة في تعليم أبنائهم وابتعاثهم لإكمال المراحل الدراسية المتقدمة بفرنسا خاصة أبناء الفئات ذات الامتياز الاجتماعي وبحيث لا تقف تلك الظروف في إتاحة فرص التعليم العالي فقط - بل في منح الجنسية الفرنسية لهم - بهذا النحو وباتخاذها سياسة الاحتواء الثقافي تمكنت فرنسا من تشكيل نخبة واسعة من السنغاليين الموالين والتابعين الذين قُدِّر لهم وبعد عودتهم إلى بلدهم من تولي مناصب سياسية وإدارية رفيعة ساعدت في تنفيذ المهام التي كانوا قد تم إعدادهم لها بالأصل.

أما الحياة الشخصية والإبداعية لعثمان سامبين فقد تطورت ومضت في طريقٍ مختلف عن ذلك تماماً لتوثق وتُسجل لمشكلات نوعية وحيّة وقفت أمام الحركة الديمقراطية بالسنغال وبلدان أُخرى بغرب أفريقيا. فقد اتسم إبداع سامبين بخبرة اجتماعية، وإدراك فلسفي ومعرفة عملية جعلت من أعماله شهادة واضحة لمرحلة تاريخية مهمة. إن السيرة الخاصة له تؤكد الكيفية التي تكونت عبرها شخصيته ونظراته.

وُلد عثمان سامبين بالأول من يناير لعام ١٩٢٣م بقرية زينشوار الواقعة على ضفاف نهر كازماس بأسرة صائد أسماك، فعرف ومنذ سنٍ مبكرة العمل لتسمع أذنه، وتخزّن ذاكرته الأساطير والحكايات الشعبية من جدته. ذلك كان مشهداً طبيعياً ومألوفاً للشعوب الأفريقية عندما يحط المساء فيجتمع الأطفال حول جدتهم التي لا تلقي عليهم مؤلفاً من منابع الفولكلور حسب بل تملي عليهم الدروس العميقة من الأخلاق والتربية الروحية.

بموت الأب ويتولى أمر تربية الطفل خاله (أبدول) المسلم المتشدد، المدرس لمادة التربية الإسلامية بمدرسة مارسا سوم. لم يكن تأثير الخال عابراً على شخصية سامبين، فقد علّمه، وعرفه بالحقائق الروحانية الإسلامية، كما عمق فيه الوعي والغيرة على الثقافة التقليدية الأفريقية. جاء موت الخال بمثابة الضربة الموجعة للطفل (سامبين). فبعد إكماله السنة الثالثة الابتدائية تعيّن على سامبين العمل بتكسير الأحجار، لينتقل بعدها إلى داكار وعمره لم يتجاوز الخامسة عشرة ليعمل في مهنة مساعد ميكانيكي ولتصبح هذه الفترة ذات أهمية خاصة لنشوء الحركة الصناعية بالسنغال حينما جمعت العاصمة (داكار) أعداداً غفيرة من الأيدي العاملة من شتى بقاع وأقاليم السنغال والبلدان المجاورة، ولتشهد انتقال أعداد ضخمة من الفلاحين من الأرياف بداكار، وفي تلك الأيام بدأت تتشكل مجموعات المسرحيين الهواة، أما دور العرض السينمائية فقد كانت معظم دور العرض تسيطر على شاشاتها الأفلام الفرنسية. فتح ذلك أمام سامبين عالماً جديداً جذاباً، فقد أصبح يشارك في التجهيزات والتحضيرات للمسرحيات، كما انتظم كمشاهدٍ جيدٍ للأفلام

قبل أن يصله الاستدعاء العسكري للخدمة بالجيش الفرنسي.

يُرسل فتى العشرين إلى إبيليندجاي، ومؤخراً يتذكر ويكتب عن خبرته للحرب ورؤيته لها على النحو التالي: «على الرغم من الأهمية السياسية والضرورة فإن الحرب تكشف عن مجموعة من الفظائع والنواقص والسلبيات الاجتماعية. ولكن وقبل كلِ شيء فالحرب مدرسة حياتية من نوعٍ خاص عندما تمكن من تحول الصبي اليافع إلى رجل حقيقي»[٣].

أدت فترة الحرب وعلى مدى أربع سنوات إلى اهتزاز الكثير من المسلَّمات بذهن سامبين كما فتحت أعينه على ذلك النمط من اللاعدالة. فالتصوف الديني قد بدأ هنا ينزاح من عقل الفتى لتحل محلّه النظرة المادية للكون والأشياء التي بدأت تصيغ وبسرعة هائلة نظرات ومواقف سياسية استطاع من خلالها سامبين ربط آلية العلاقة بين الاستعمار والحرب. بعد الحرب، يعود المحارب إلى داكار ويشارك في إضرابٍ كبير لعمال السكك الحديدية السنغاليين والنيجريين امتد من أكتوبر ١٩٤٧م إلى مارس ١٩٤٨م. تقضي السلطات الفرنسية على الإضراب الذي يمنح سامبين فيما بعد مادة خصبة لإحدى رواياته.

يغادر سامبين إلى مرسيليا عام ١٩٤٨م حيث يعمل حمالاً، وهنالك يندمج مع مجاميع من الأفارقة الذين دفعت بهم أسباب البطالة ببلدانهم إلى فرنسا. أدت ملاحظات سامبين حول العمل المُجهد والرواتب غير المجزية والمشاهد البائسة للعمال الأفارقة المقيمين في المهجر على حد الكفاف إلى إيقاظ الرغبة ودفعه للمشاركة في النشاط النقابي دفاعاً عن الحقوق الضائعة

وأصلاً في تحسين شروط الحياة. هنا يتعرف عثمان سامبين على الأفكار الاشتراكية والتي انتشرت باوروبا على نحوٍ واسعٍ بعد الحرب العالمية الثانية، فيبدأ التعرف الحميم على كُتَّاب وكتابات اليسار الفرنسي.

إن هذه المرحلة تعدُّ الأشد حسماً وثقلاً في تشكيل الرؤيا المستقبلية القادمة للروائي والسينمائي عثمان سامبين.

يغدو سامبين قائداً لاتحاد نقابات العمال الأفارقة بمرسيليا. لاحقاً يتذكر: «أصبحتُ عضواً بالمؤتمر العمالي العام المُتصل بالحزب الشيوعي الفرنسي والذي بفضله إكتسبت وعياً سياسياً منظماً..»[4] في تلك الأيام يشارك سامبين وبنحوٍ نشطٍ في تعبئة العمال ضد الحرب الأميركية الكورية ويدخل بعدها في إضراب العمال الداكاريين المحتجين ضد إرسال الأسلحة للهند الصينية.

يشتد في تلك الفترة ويقوى عود حركة التحرر الوطني الافريقية حيث لعبت الإنتلجنسيا الأفريقية المقيمة بفرنسا دوراً متميزاً تمثل في إقامة الندوات والليالي الشعرية، والعروض المسرحية والإصدارات الأدبية – العوامل التي أسهمت بصورة ملحوظة في الإسراع بوتائر الحركة. كان الشاعر السنغالي ليبولد سنغور والمارتيني إيمي سيزير من أوضح دعاة تيار (الزنوجة) المتكون بنهاية الثلاثينات، ذي التأثير الفكري العام على مجمل المرحلة.

عارض سامبين وبشدة دعوة الزنوجة حيث رأى أن الموضوع الحيوي للأفارقة ليس هو العودة إلى المنابع فقط، وإنما الوعي والاستزادة منها في مواجهة القضايا المصيرية التي تواجه حاضرهم ومعركتهم من أجل التحرر والإنصاف.

إن الدعوة برأي سامبين وفي شرط كونها وملامستها للمنابع فقط لابد وأن تعيق المهام الطليعية للنضال بنسيان وتخفيف حدة الظلم والمظالم الماثلة في الوجود الاستعماري ومؤسساته متعددة الأشكال.

يكون سامبين وفي آرائه هذه قريباً جداً من أفكار الثائر فرانز فانون في ندائه الشهير للأفارقة بأن الضروري ليس هو معرفة الماضي فقط، ولكن المقدرة على خلق تصور دقيق عن المستقبل بمساعدة معرفة الماضي والوعي به على نحوٍ صحيح.

في بداية عقد الخمسينات يشرع عثمان سامبين في كتابة الشعر، وممارسة الرسم ، والمشاركة في الليالي الشعرية للطلاب الأفارقة الدارسين بمرسيليا وبقية المدن الفرنسية.

يؤرّخ للانتقال الفاصل في السيرة الإبداعية لعثمان سامبين بعام ١٩٥٦م عندما خرج من المطبعة أول إصدار روائي له بعنوان (عامل الميناء الأسود) الذي جاء ولدرجة كبيرة على غرار روايات السيرة الذاتية.

يعتمد مضمون هذه الرواية على الملاحظات الخاصة لسامبين عن حياة الأفارقة بمارسيليا. فديالا فالا، الأفريقي بطل الرواية يهاجر لفرنسا .حالماً بالعثور السهل على العمل والعدالة والعيش هنالك، ولكن وبعد مضي وقتٍ وجيز تعرف أمه عن أمر حبسه واتهامه في جريمة قتل امرأة بيضاء، حيث يتضح فيما بعد أن هذه المرأة هي جانيت تونتيزان التي قامت بسرقة المخطوطة الأُولى لرواية كتبها ديالا فالا. يتم مصرع جانيت تونتيران بمحض الصدفة، ولكن هيئة المحكمة لا تجد صعوبة في توجيه أصابع الاتهام لديالا فالا البريء.

تتمثل أشد الخصائص وضوحاً تلك الرواية في القيمة الوثائقية، كما القدرة على تصوير الحياة المأساوية لسكان مرسيليا من السُود. فالرواية يمكن تعميمها كخطاب صريح وجامح يكشف للاضطهاد والتفرقة العنصرية وهامشية وجود السود الذين قدموا مفعمين بتصور مجيئهم لأرض الخلاص - الوطن الثاني. أما فيما يتصل بالحرفية الأدبية فالرواية تشكو من ضمور وضعف فني واضح. إن الحظ لم يحالف سامبين هنا في البوح عن المستور النفسي والعالم الداخلي للأبطال والشخصيات التي افتقدت لتصميم وتكوين اللوحات الفردية المتقنة ،الشيء الذي خلق تأطيراً محدوداً للرواية، كما أفقر من الدلالات التي كان من الجائز أن تعمق وتوسع لفائدتها.

لقد دفعت نواقص العمل الأول بسامبين للقفز بأدواته، وتفخيم نبرة الحرفية بروايته التالية «وطني - شعبي الجميل» الصادرة عام ١٩٥٨م.

فبطل الرواية هنا (عمر فاي) لا يعبر عن ملامح عمومية لأفريقي ما، بل يحوز على ملامح بالغة الخصوصية . فعمر فاي الذي يعود لموطنه بأفريقيا ليعيش مع أهله وليخدم بما يتمكن ويقدم أفضل ما لديه بغية إعلاء شأن الوطن والمواطنين، سرعان ما يصطدم بسوء الفهم والمواقف المُسيئة ، غير المطمئنة لما يفعله، من قبل مواطنيه.

يتميز تحليل الواقع بهذه الرواية بتعدد نقاط النظر والزوايا، كما قوة وحيادية الملاحظة. إننا نرى بهذه الرواية ممثلين الإنتلجنسيا الأفريقية الذين يتلقون تعليمهم بأوروبا، ويمتلكون مقدرات رفيعة في التنظير للمشكلات القائمة، ولكنهم لا ينتظمون في خطة لمقاومة الاستعمار بينما يفعل ذلك

الناس العاديون بفضل وعيهم الذي تكوّن داخل نظام من القيم الروحية والتقاليد التي تشرّبوا منها. هنا يلتقي ممثلو الرأسمالية التجارية والإنتلجنسيا ذات الارتباط الاستعماري على مصاف واحدٍ . فعمر فاي نمط جديد للبطل في الأدب الأفريقي، إنه طموحٌ وديناميكي. إن عثمان سامبين بهذه الرواية مثله مثل عددٍ من المفكرين التقدميين لا يرى في خروج جيوش الإستعمار العسكرية اكتمالاً لمفهوم التحرير وتوافقاً بالتالي مع عمليات التغيير المرجوة.

الرواية الثالثة لسامبين «آلهة الأخشاب» تشهد على اتجاهٍ جديد في إبداعه الأدبي. فالرواية الصادرة في عام ١٩٦٠م المُهداة إلى نضال الشعب السنغالي من أجل حقوقه المشروعة في التحرر تحتشد بالرسومات الدقيقة المدهشة للشخصيات والسلوكيات البشرية عندما تقدم نفسها كحكاية طويلة ممتعة لإضراب عمال السكك الحديدية الضخم، المستمر منذ ١٩٤٧م حتى ١٩٤٨م والذي شارك فيه المؤلف لحظة بلحظة.

كتبت الرواية بأُسلوبٍ واقعي صارم، الأمر الطبيعي لروائي مثل سامبين يهتم ويُغرم بالتفاصيل كافة والمواد الواقعية المحددة والمتنوعة. فمن سياق المضمون يظهر أن النبرة الأساسية للرواية قد ارتكزت على شخصية القائد العمالي إبراهيم باكايوكو واصفاً في عملية تكوّن الأخلاق الجديدة. فإذا كان عمر فاي على اختلاف مع أبيه الرامز للتقاليد القديمة بالرواية السابقة، فإن النقيض من ذلك هو إبراهيم باكايوكو ذو التناغم والتصالح مع الحكمة الشعبية المتجسدة في شخصية المسلم العجوز مامادو كيناي . فالأخلاق الجديدة عنده لا تتولد تحت شرط انفصالها عن الأخلاق التقليدية على دفعة

واحدة وبنحو نهائي . فطريق التحرر وبرأيه لا تُقره وسائل العنف والإرهاب. إن تمييزه ومعرفته ممكنة فقط عبر قانون الأخلاق التقليدية والخبرات العملية المفيدة . يكتب سامبين مستشهداً بإحدى أغاني الأساطير:

« عقل الإنسانعقل الإنسان وحينما يخرج من قانون الأخلاق لن يبدو في قوته، بل في ضعفه. سعيدٌ هو الذي لا يسمح بالكراهية أن تدخل قلبه في الحرب الدامية(٥). » يعالج الكاتب وفي هذه الرواية واحدة من أهم مشكلات منظور وسبل التطور اللاحق لشعوب أفريقيا في ظل التداخل interelation القائم بين الثقافتين الأفريقية والأوروبية . يعارض سامبين وبشكل مطلق وحاد دعوة الزنوجة Negertude والتي بناءً على زعمها ينبغي على الأفارقة المضي في طريق خاص بهم للتطور يتعين وافتراض فرادة الطبيعة السايكوفيزيائية لهم، تلك الطبيعة المتسللة من نسيج المجتمع الأبوي والجذور القروية. على العكس تماماً من ذلك يرى سامبين ، عدم وجود فروق عضوية تُذكر بين الأوربيين والأفارقة.

يبدو (القطار) في هذه الرواية كصورة ودلالة رمزية على الرغم من عدم اعتبار الأبطال له كموضوع غريب أو أجنبي بسبب اللون الأبيض الذي تم طلاؤه به. إنه ملك لهم. إن التكنولوجيا لا تهدد العالم الروحي للأفارقة في هذا المجال ولا تفسده ، بقدرِ ما تصبح أداة مشروعة للاستعمال والتوظيف في خدمة أهدافهم الكبيرة والخاصة. تقترب بنية ومناخات هذه الرواية بدرجة قوية من بنية ومناخات رواية الكاتب الروسي والروائي مكسيم غوركي

(الأُم) . إنهما يوثقان بطريقة جريئة ونافذة لبدايات الطبقة العاملة، بل يغدوان التعبير الحار عن يقظتها ووحدتها في نضالها ضد أعدائها. فالرواية تفوق وتتفوق على سابقاتها بدرجات واضحة. إنها قطعة أدبية أكثر انسجاماً واكتمالاً من حيث امتلاك سامبين لناصية السرد وتلوين المشاهد وتقطيعها تعميقاً وإغناءً لحرفيته. إنها تشهد وقبل كل شيء على التحول الذي طرأ على العالم الروائي لسامبين في انتقاله من الخاص إلى العام . فقد كان التجسيد الأدبي في الروايتين السابقتين مقصوراً على شخوص الأبطال الممتدة إليهم، الراحلة معهم، الأحداث وخطوط المضامين.

تحتل القصة القصيرة عند عثمان سامبين موقعاً مهماً بأعماله الأدبية. فسامبين ككاتب للقصة القصيرة يعُد من أبرز العلامات والقامات بالأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية. إن التوفيق الذي يلازم أعماله في هذا المضمار يعود إلى بساطة السرد، وكذلك المشهد البالغ التركيز والسبك والذي قلّما يتوفر عند قاصٍ آخر مما أدى إلى أن ينقل الكاتب عدداً من قصصه القصيرة إلى الشاشة السينمائية مثل « الحوالة البريدية » و« سوداء من. . . . ». إنَّ المحلل لأدب وفن سامبين لابد أن يضع في ذهنه المصدر القبلي، والعرقي له، فهو ينحدر من قبيلة الوولف مما أدى إلى أن تُعبر أعماله عن اتصال وثيق ومتين بمشكلات الأفارقة المسلمين. يكتب (سيسيكو) المختص بتاريخ أفريقيا - جنوب الصحراء: « تعتبر قبيلة الوولف من أميز وأرفع القبائل الغرب أفريقية من حيث الشخصية الثقافية لها. »[٦]

ينطوي مبحث للبروفسور (لوي توما) من جامعة داكار على فائدة قصوى

بحقل الدراسات النفسية للأفارقة السود حيث يساعد ذلك المبحث على فهم المزيد من الخفايا والزوايا المستعصية بالأدب الأفريقي كما هو في أدب عثمان سامبين بصفة خاصة . يضع لوي توما قاعدة نظرية كمدخل لفهم الأدب الأفريقي حين يُشير إلى نزوع الفصيل السايكولوجي للكاتب الأفريقي الأسود للولع والشغف البادئ بمواد وموضوعات المحددات المادية - المرئية - الملموسة الأمر الذي ينعكس في الوصف والتعبير الدقيق عن الأشياء والحقائق العينية في غياب نزوع التحقق النفسي والتجريدي. فأهم الحقائق تتمثل في علاقة الإنسان الأفريقي بالطبيعة ، أي ما يصفه سامبين بـ « الصورة الأساسية والإطار الموضوعي الذي يقوم بتعريف المكان والسلوكيات البشرية على نحو طبيعي »[٧]. « إن الإنسان يرسم هنا ما يراه ، وليس أكثر من ذلك ».

يلفت توما في هذا الجزء النظر إلى ثنائية الفهم بشأن الزمان عند الافريقي الأسود. فهو، وفي الحقل الوجودي المادي يستوعب الزمان بدون دفعه إلى حقل الدين أو المجالات الروحانية. ليعمم (توما) هذه الفكرة على النحو التالي : يسيطر الأفريقي كما يوجه وعيه في غالب الأحيان. فهو وفي مجالي التكنولوجيا والاقتصاد مستقبلي. أما في الثقافة والحياة الروحانية فهو ما ضوي. إنه يستوعب زمن وعلاقة الأدوات المحددة، المعينة ولكنه لا يقبلها في الانتباه حينما يتطرق الكلام ويصل حد الإفساد والفساد الروحي الذي من الممكن أن تجلبه وتسببه تلك الأدوات.

هكذا يبدو عثمان سامبين على رغم السنوات الطويلة التي قضاها في أوروبا واكتسابه الكثير من ملامح تفكير إنسانها، إنّ فصيله السايكولوجي

يستجيب تماماً لنظرية البروفسور (توما) في الخصوصية الأفريقية التي من منطلقها تكون هنالك مراكز خاصة في البنية السايكولوجيه للأفريقي، تنظم الصلة مابين الصورة الحقيقية للحياة من جانب وما بين الضرورة للقوى السحرية في الاعتقاد الديني. »* إن كل تلك الخصائص لا تتصل بسامبين ككاتب وإنما كسينمائي كذلك كما سنرى لاحقاً.

ارتبطت السينما والأدب بإبداع سامبين بنحوٍ يصعب فيه الفصل بينهما. فالتحليل النقدي الأدبي ليس بالهم المركزي لنا بهذا البحث بقدر ما كان سيبدو من غير المنطقي عبوره بصمتٍ إلى الحقل السينمائي . ففي الأدب وعلى وجه الدقه أجرى عثمان سامبين أولى اختباراته، وتجاربه، وتحققاته في السرد والتعبير عن السلوكيات، والعلاقة بين الإنسان والتاريخ، الفرد والمجموع وكذلك أساليب تركيب الزمان والمكان.

في اللحظة التي ابتدأت بها العلاقة العملية بين سامبين والفن السينمائي ، كانت إنتاجاته الأدبية في الرواية والقصة القصيرة قد حققت له من الانتشار والشهرة مما جعله يحتل موقعاً متقدماً ليس في تاريخ الأدب والثقافة بأفريقيا حسب وإنما بالثقافة العالمية ككل. ففي عام ١٩٦٠م وبعد صدور روايته «آلهة الأخشاب» جرى تقييمها كتحفة أدبية Masterpease من قبل النقاد، كما قام بتثمينها وتقريظها ألمع الأدباء الفرنسيين من أمثال روجيه مارتن دوغارد، ولوي أراغون ، وسيمون دي بوفوار، وجان بول سارتر. إضافةً إلى كون عثمان سامبين وقبل طرقه لباب السينما كان يترك أثراً ويحتل مكانة محترمة ومرموقة في أوساط الانتلجنسيا الأفريقية، فعادةً ما كان يأتي لباريس للقاء المبدعين

الأفارقة ، ورجالات الثقافة إسهاماً منه في جملة من النشاطات الثقافية.

في عـام ١٩٦١ ، وفي جـولة له بغـرب أفـريقـيـا ، بدأ سـامـبين في إدراك انخفاض ومحدودية تاثير الأدب بالبلدان الأفريقية، والتي ترتفع فيها نسبة الأُمية، كما فهم أن أعماله الأدبية كما أعمال غيره من أُدباء وكُتاب الدول الافريقية الناطقة بالفرنسية لا تتسنى قراءتها ، كما لا يتاح الاضطلاع بها سوى أولئك الذين يجيدون قراءة الفرنسية، النسبة التي قد لا تشكل أكثر من ٥٪ من المجموع الكلي للسكان. غير أنه وبرأي الباحث فإن هنالك سبباً آخر لا يقل إقناعاً مما سبق في توطيد صلة سامبين بالسينما وهو سينمائية الأدب الذي كتبه، وكذلك الرؤية السينمائية التي كتب عبرها ومنذ أول إصداراته الروائية.

فليس ثمة غرابة في ذلك إذا ما وضعنا الانتباه بجوانب عدة من سيرته الشخصية ففي بواكير صباه، وبعد انتقاله إلى داكار حرص سامبين وبدأب على ارتياد دور العرض السينمائية التي شكلت له، كما الآخرين منتقلين إلى المدينة - العالم الذي يزودهم بالكثير من الصور والأخيلة التي قد تعينهم على امتصاص جزءٍ من صدمات الواقع المهني والاجتماعى لهم.

بمرسيليا يغدو سامبين أحد الأفارقة الغرباء الباحثين في المشاهدات السينمائية عن وهمٍ خاص ولكن تنشأ هنالك علاقة أشد جدية بينه وبين المشاهدات الفلمية حينما يبدأ في الوعي بها أبعد من كونها وسيلةً فقط لتزجية الوقت وملء الفراغ. فنوعية العروض التي شهدت لظهور تيارات سينمائية جديدة مثل الواقعية الجديدة Newreatism بإيطاليا والأفلام

السوفيتية لما بعد الحرب، كما إرهاصات السينما الجديدة الفرنسية ليمتزج كل ذلك والقراءات الثقافية، والدور النقابي لتعكس مفهوماً خصوصياً وموقعاً فخماً ، واعياً لدى سامبين. لقد لعب كل ذلك دوراً حيوياً في تشكيل الرؤية الفنية والمشاعر الجمالية للكاتب المستقبلي. إن عنصر ديناميكية الحدث بأعماله وقبل بداية المرحلة السينمائية يبدو في كامل القوة ، كما بدأت كذلك القاعدة الدراما تورغية شديدة الخصوبة للتجسيد السينمائي. فالنصوص الأدبية لسامبين مشحونة بأفعال الحركة كما الصور البصرية الكثيفة، الشيء الذي يُشعر القارئ في أثناء قراءته لتلك الأعمال بحقيقة رؤيتها سينمائياً قبل لحظة الكتابة، أو كأنما سامبين قد قام بكتابتها أصلاً بغرض تحويلها في المستقبل إلى العروض سينمائية.

هكذا تتبدى علاقة عثمان سامبين بالسينما كحدث قانوني يتصل والسيرة الذاتية والإبداعية له، ويصبح بالتالي من الطبيعي وبعد سن الأربعين أن يظهر الكاتب بموسكو لدراسة المبادئ الأساسية للإخراج باستديو غوركي تحت إشراف المخرج السوفيتي المعروف مارك دونسكوي ومساعده (آنذاك) سيرغي غيراسيموف – المخرج السينمائي والمُنظّر المتميز فيما بعد.

يقضي سامبين الفترة ما بين ١٩٦٢م – ١٩٦٣م ليعود في ١٩٦٣م إلى أفريقيا .في موسكو لم يعمل سامبين على دراسة الإخراج السينمائي فقط، بل سعى لإجادة وامتلاك المعرفة بمختلف المهن المتعلقة بإنتاج وصناعة الفيلم كالتصوير والإضاءة والمونتاج. لقد فهم تماماً واستوعب ما يتصل بهذا النوع الفني من مهن وأجناس تخصصية متنوعة. فيعرف أن لعملية إنتاج الأفلام

بأفريقيا طريقاً شاقاً وطويلاً، حيث لا توجد أو تتوفر أولى المقدمات كالمال أو الكوادر السينمائية المدربة، القادرة على تحقيق صناعة سينمائية .

الأعمال السينمائية ـ

الحوذي - سيرة الأفريقي المستلب

جاء الفيلم الأول وبعد عودته لأفريقيا عن إمبراطورية سوهاري بتمويل من حكومة مالي . ولكن التاريخ الإبداعي السينمائي لعثمان سامبين يبدأ ومن الناحية العملية مع فيلمه الوثائقي (باروم شاريت) ١٩٦٣م. يمتد عرض الفيلم لمدة ثلاثين دقيقة. يتميز هذا الفيلم بتنوع موضوعاته ومضامينه، كما توظيف المخرج لكل ثانية من الزمن السينمائي يتشكل المحتوى، كما المشاهد المُضمنة على منطق فني مكتمل. فأمام المشاهد يمر يوم واحد فقط من حياة الحوذي الفقير دون أن يؤثر ذلك على نجاح المخرج – المؤلف في تعميم ذلك اليوم كلوحة واقعية عن الحياة الاجتماعية بداكار.

كتب الناقد روبرت. أ. موتيمر واصفاً هذا الفيلم: «إن من إيجابيات الإخراج بهذا العمل تمكن المخرج من الاستفادة القصوى من الأمتار القصيرة في تصوير أجواء البؤساء وعمق تعلقهم بالحياة في الكفاح غير المنقطع الذي يبدونه رغم خيبات الأمل الكبيرة. فالأغنياء هُم الذين يصنعون القانون فيتضرر منه الفقراء. فالحوذي يعمل المستحيل لإعالة أُسرته والمحافظة على زوجته التي رغم كل ذلك تهجر بيت الزوجية في النهاية. إن لمن العلاقات المميزة للفيلم هو ذلك المزاج الذي صُنع به ، إنه ليس بالمزاج الثوري، ولكنه مزاجٌ حزين يترك انطباعاً حاداً وقوياً لدى المشاهد. »(٨)

يبدأ الفيلم بلقطتين في غاية التعبير. الحوذي الشاب يقوم بأداء صلاته قبل بداية يوم العمل. تلي ذلك لقطة لميدالية الاستقلال . كلا اللقطتين ترميان إلى فكرة ثمينة في البناء اللاحق للفيلم. إنهما ترمزان لجوهر الأحداث مباشرة. أما اللقطة الثانية فترمز إلى خواء القيم الإجتماعية والسياسية للنظام. فميدالية الاستقلال تستدعي بالذاكرة لأحداث تاريخية عظيمة الدلالة، لكنها وفي واقع الحياة المعاشة تصبح غير متجاوزة لمضمون الخديعة والمكيدة. فالذي يجري أمام أعيننا كمشاهدين يؤكد على مطلق التمييز لفئات اجتماعية على حساب أعداد غفيرة من المسحوقين. إن تلك اللقطتين الابتدائيتين تنطويان على تناقض يغدو الإفصاح والمفتاح لفهم مجمل دراما تورغية وبنية الفيلم . الحوذي يخرج بحصانه والعربة إلى الشارع لغرض العمل. عن ذلك تبوح التفاصيل – فبدلاً عن الإفطار المعهود المعروف تعطي الزوجة الحوذي فولاً سودانياً ليبدأ رحلته. إن مساحة عمل الحوذي لا تتعدى سوى حي فقير لا يتيح له سوى قدر ضعيف من الكسب. فكل الذين يصعدون على ظهر عربته ليسوا في وضعٍ أفضل منه. فالسوق والشوارع المحيطة لا تشير فقط إلى المكان المادي، بل إلى فضاء العوز والفاقة المختل غير المنسجم . الأشياء هنا تبدو كما الكوابيس وأضغاث الأحلام حيث لا مهرب أو ملاذ. يفعل سامبين كل ذلك بإسلوب واقعي صارم يخلو من التفاصيل السريالية والأغراض الشكلية فيعرض عالماً من اللامعقول والعلاقات المنهارة والفوضى المستحكمة الطاعنة. أُناس مختلفون يصعدون العربة ولكن ذلك لا يجلب سوى القدر اليسير من المال. فعلى الخلفية الخشبية جلس رجلٌ وامرأته

الحامل يقصدان المستشفى للوضع . المال الذي يستلمه من الركاب يكاد لا يستقر بيده. مسافة يقطعها الحوذي ثم يتوقف للراحة قرب مجمع السوق، يقترب منه الشاعر الشعبي، فيتلو عليه من الدعوات والأمنيات مما يدفعه لإخراج ما في جيبه جمعها من أموال منذ بداية يومه.

بولين فييرا يحلل هذا المشهد قائلاً: «الفقر يرهق المرء فيحوله إلى أحمق. أحقاً يبدو هذا الحوذي عاقلاً؟»[٩]

هل من الممكن أن يبدو الإنسان عاقلاً عندما يقوم الآخر بمداهمته واستمالته أمام حشد من الناس؟ إن الحوذي يعمل طويلاً وبعناء ومجهود كبيرين ولكنه مع هذا فبمقدوره أن يضحي ، وفي وقت وجيز جداً بكل ذلك لا لشيء وإنّما للبحث عن إرضاء الضمير، غالباً ما تكون مشاعر الإنسان مرهفة حينما يكون فقيراً. إن مشاعر الفقير متطورة بمرات عن مشاعر الثري. إن عثمان سامبين عملي وواقعي على ما يبدو في هذا المشهد عندما ينجح في استدرار أسفنا على هذا الرجل، إنه يصنع هذا المشهد بشفافية وإنسانية».

هكذا وبعد هذا المشهد الذي بعث الهدوء والفخر في نفس الحوذي ووضعه في إحساس الحفيد الحقيقي لآلهة الحرب تذهب الأحداث في مجرى أشد درامية. تتواصل الرحلة. يتوقف الحوذي بالعربة ويحمل على الخلفية الخشبية لها جثمان طفل لا يذهب في وداعه لمثواه الأخير سوى أبيه. يصبح من الواضح وفي تفصيل وتكوين صورة كهذه أن الأب غريب، وافد ، ليس لديه من الأهل من يشاركه في أداء طقوس الدفن، الأمر الذي يرّق له قلب الحوذي ويدفعه لحمل الجثمان متدرجاً به نحو باب المقبرة التي عندما يعترضه .

الحارس بسبب عدم وجود إثباتٍ قانوني بالوفاة لدى الأب. يضع الحوذي الطفل على مسطبة جانبية ويعود إلى عربته دون أن يطلب أجراً من الأب.

إنه لمن الخطأ الطعن في طيبة وسماحة بشر مثل الحوذي، فبالإضافة لما شاهدناه وحللناه من تلك الصفات الراسخة، المطبوعة في شخصيته، وبتتابع لقطات الفبيلم تستمع إلى منالوج البطل الموحي بالعاطفية الجامحة والروح الرقيقة – هذا التزاوج النادر الذي يعطي أحياناً إحساساً بالسذاجة في مواجهة التناقضات الكبيرة للحياة. ففي المشهد الذي يمثل ذروة الفيلم يتجسد الوضع المحرج للحوذي – ذلك الوضع الذي لم يغادره سوى للحظات سريعة سرعان ما انتهت – تلاشت وها هو ذا يقف أمام شاب أنيق الملبس، لامع البشرة، يطلب منه أن يقوم بتوصيله إلى «بلاتو» أحد الأحياء الغنية الراقية بالمدينة – الواقعة بمناطق ممنوع عبورها على أمثال الحوذي. بيوت بيضاء واسعة، شوارع معبدة نظيفة، أطفال بيض وسود ينظرون بسلام تجاه بعضهم بعضاً يقفزون في حيوية ورشاقة مما جعل الحوذي يظن أن ما يراه هو الفردوس على حقيقته.

إن سامبين لا يحيد قيد أنملة هنا عن أسلوب واقعيته، بل يمضي على ذات تقاسيمه وإيقاعاته ليكشف لنا الهوة السحيقة التي تقوم بين هذا الجزء من المدينة والجزء الأول الذي كنا قد رأيناه تاركاً للحظة الصدام بينهما تقترب من أذهاننا بصخبٍ وعنفٍ. فإذا ما كان واقع المسحوقين الداكاريين قد جاء خشناً وجارحاً على قلب المشاهد فإن واقع سكان البلاتو وفي عيون الحوذي قد ظهر كما الحلم المرعب عندما استوقف الشرطي المكلف بالحراسة –

الحوذي لحظة اقترابه من مطلع الحي فتقع من جيبه وعلى الأسفلت اللامع النظيف الميدالية التي كان قد منحت له بمناسبة مشاركته في حركة المقاومة لأجل الاستقلال.

يضغط الشرطي السنغالي بقدميه على الميدالية بينما تمتزج بعيني الحوذي صورة النصب التذكاري للجندي المجهول مع - الميدالية على نحو رمزي بالغ الصرامة يتعاكس مع تلك النبرة من التفاؤل التي كانت قد تجلت بالأعمال الروائية الأولى لسامبين عندما عبرت عن أن الخروج المادي للاستعمار لابد أن يشكل الضمان الكامل لبناء الاستقلال والحياة الديمقراطية الحقة.

مرة أُخرى نرى النصب التذكاري للجندي المجهول - نرى البوابة التي تقود إلى عالم المعوذتين حيث يعود الحوذي مكسور الخاطر، منزوع الكبرياء، خاوي الجيب وقد طارت من رأسه أوهام أنه السليل المباشر لآلهة الحرب - إنه لا شيء الآن وليس أمامه سوى خيار وحيد وموحش يتمثل في العودة إلى بيته بعد انقضاء يوم خاسر كأيام كثيرة هكذا من حياته.

إن سامبين هنا وفي هذا المنحني النفسي الصعب الذي يجد الحوذي عليه نفسه لا يتمهل في صب جام غضبه على تلك الجزئية من دعوة الزنوجة القائلة بخصوصية الوجود الفيزيائي السالكوجي للأفريقي في انتمائه وتلاقحه من شرائح خاصة للثقافة والتاريخ. إن سامبين المؤلف والمخرج لهذا العمل يؤكد أن ما من إنجازات تاريخية باستطاعتها الصمود الخالد والمطلق حينما تقترح نفسها كحلول عملية لمشكلات الحاضر المتوالدة المتنامية .

إن المؤلف - المخرج هنا يتعاطف وبصفة واضحة مع الإنسان الصغير كنوع

خدعة الاستعمار الأبيض دون أن تتردد في إعادة إنتاج خداعه البرجوازية الوطنية السوداء. غير أن موقفاً نقدياً حاداً كهذا لا يسعف المخرج لتأصيل العلاقة النقدية الموضوعيه تجاه بطله السلبي الضعيف الذي لا يقوم بأدنى حدٍ من المبادرات الهادفة إلى تحويل وتحسين وضعه. فالحوار الداخلي لباروم شاريت ورغم إشاراته المتواصلة المُرسلة عن نشاط حسه النقدي إزاء الواقع المحيط إلا أنه ليس بمقدوره الاجتهاد في توجيه الأحداث للخروج من الشراك التي ينصبها له ذات الواقع. وهذا ما كتب حوله - ملاحظاً الناقد بوليين فييرا وبصورة مقنعة عندما يقول: «إن الحوذي الذي يفقد الخلفية الخشبية لعربته، ثم يضطر لدفع غرامة على ما ارتكب لا يبدو حزيناً بما فيه الكفاية على ما وقع عليه - بل بدا كما الشخص الذي يبحث دون هوادة عن ضحية يلقي عليها لومه دون أن يتمكن من تسجيل موقف محدد.»

أما الشخصيات الأخرى التي تظهر على تتابع لقطات ومشاهد الفيلم فإن البؤس والفاقة هما ما يجمعان بينها - ولكن ليس هذا هو الأهم، فالأهم من ذلك أنها شخصيات بائسة ليس بوسعها القيام بأفعال عميقة وجادة حيال الأوضاع غير العادلة التي هي عليها - إنها شخصيات تبدو معاقة نفسياً Par-asitlcal Psychologlcady ولعل من أدل المشاهد على ذلك مشهد لقاء الحوذي بالشاعر والموسيقي الشعبي . ففي هذا المشهد يعرض لنا المخرج وبصورة متوازية جمعاً من ماسحي الأحذيه الجالسين المتراصين. فهنا ومن بين هذا الحشد نرى أحدهم وقد انتهى لتوه من نظافة حذاء أحد المارة، ينتظر الماسح استلام قيمة جهده ولكن يمضي صاحب الحذاء دون أن يدفع الأجر،

بينمـا – وفي هذا الوقت بالذات – يعـرف «بركـات» الشـاعـر والموسـيـقي الشعبي كيف يستغل سذاجة الحوذي مستخرجاً آخر ما في جيبه من مال.

يُعد ما حدث وبطبيعة الحوذي نوعاً من أخلاق وقيم التضامن الاجتماعي التي تسـمح له بنقل الركاب دونما مقابل ،الأمر الذي يحسه ويشعره بواقع القدرة على مساعدة الآخرين. في تلك الخصال دلالة على الكرم النبيل وعدم استغلال الآخرين ودون أن يضيف ذلك شيئاً له ويضعه في مرتبة أعلى منهم – إنه السلوك الطبيعي لأولئك الناس من أمثال الحوذي الذين يعملون أساساً بغرض التكسب دون أن يلغي ذلك إمكانية التآزر والتفهم للظروف القائمة. ولكن رغم هذه الإشارات المرسلة من داخل البنية الأخلاقية الاجتماعية السائدة إلا أننا لا نتمكن من إيجاد كل الأعذار لذلك للحوذي حينما يعود في نهاية يومه لأسرته خاوي الجيب عديم الحيلة، السبب الذي يدفع بزوجته للخروج من البيت وهجره بنحوٍ غاضب. كان ذلك في المشهد الأخير الذي ذهب في تفسيره النقاد مذاهب شتى منها تفسير هذا الخروج كرغبة من الزوجة للذهاب إلى الرصيف والعمل ببيع الجسد. غير أن هذا المشهد لا يحتمل العمل بهذا التفسير المباشر المبسط بقدر ما يستوجب رؤية المعاني والإيحاءات المتنوعة التي قصد منها المخرج جعل النهاية مفتوحه، قابلة لتأويلات عديدة.

إن أدوات التخطيط، كما أسلوب الرؤية التي اتبعها سامبين في هذا الفيلم، في الوضع العام له ، في المشاهد التفصيلية المتتالية، وعلى مر الأحداث تغدو وسائل وأساليب متباينة في استعراضها وتوظيفها للمضمون، السبب الذي

جعل الفيلم يحوز على تقديرات ضخمة في شتى المناسبات والتظاهرات السينمائية التي تم عرضه بها آنذاك . فليس ثمة حدث بالفيلم مبني على الصدفة... كل شيء تم الإعداد له بحيث يثير قدراً من النتائج المطلوبة. فليس من قبيل الصدفة أن تظهر في الفيلم شخصية من عالم مختلف. فالرجل الذي يستوقف الحوذي – في الثلث الأخير من رحلته ويطلب منه نقله إلى البلاتو – كان رجلاً مدنياً ، يرتدي ملابس عصرية ويعكس سلوكاً أوروبياً وهو قبل هذا وذاك ينتمي بهذا المظهر إلى عالم الموظفين الحكوميين – الأفندية الشاغلين لأرفع المناصب والأوضاع بالمجتمع. فمن خلال سلوكه تفهم بأنه جاء للإقامة بهذا الموقع – هذا الحي الراقي بالمدينة والذي يبدو ولأمثال الحوذي لمجرد عبوره ضرباً من الحلم. كما أنهم ينظرون إلى قاطنيه من أمثال الراكب باعتبارهم مواطنين ذوي أخلاق راقية تنسجم ورُقي الأوضاع التي هم عليها ولكن يبدو أن سامبين وبعد أن تنتهي الواقعة بين الحوذي والراكب – الموظف كأنما يريد أن يفضي بنا إلى نتيجة مغايرة تقول بأن الحظ فقط قد يكون هو الذي حالف ذلك الموظف في الخروج من نفق الفقر والمجيء إلى هذه الأنحاء. فعندما يقع الحوذي في مصيدة الشرطي – حارس بوابة حي الموظفين الكبار لا يتمهل الموظف لدفع الأجرة ولا ينطق عن اعتذار لما جرى ، أو ينتظر ليرى نتيجة المخالفة. إنه يستوقف تاكسياً – يمضي في حاله في الوقت الذي كان وباستطاعته منذ البداية استئجار ذلك (التاكسي). إن سامبين لا يقدم هنا تفاصيل كهذه على نحو يقوم على الصدفة أو عدم الدقة بقدر ما يشير من وراء ذلك إلى صفة البخل عند هؤلاء الموظفين – ذلك البخل الذي لابد

أن يصطدم في ذهن المشاهد بحالة الكرم الفطري الذي شهدناه من قبل عند الحوذي. إن تناقض العالمين لا يتجلى فقط في أساليب التفكير بل في فحوى الأخلاق التي يتم التعامل عن طريقها بالواقع.

إن بناء الشخصيات في فيلم (باروم شاريت) يتم بعناية فائقه، وحيوية ماثلة، وتفاصيل مثيرة. كذلك تبدو أحوال الوصف للأوضاع المحيطة. لقد سمحت تلك المحصلة للمؤلف وفي زمن قصير من تقديم تلك الصور الاجتماعية المؤثرة. أما الضعف التكنولوجي بالفيلم فمرده إلى قلة الموارد والمعدات التي كانت تحت استعمال المخرج - الأمر الذي أدى إلى إفقار المعالجات الفنية بالفيلم ومنع التعبير الفني من الانطلاق بعيداً. فبعض اللقطات تتعرض لإضاءة سيئة، إضافة إلى تعدد الوحدات الطبيعية الواقعة على الظل، أو على ضوء الشمس والتي كانت بحاجة إلى دقة أكثر في تعيين فتحات العدسات. غير أن المخرج استطاع وبشكل معبر أن ينقل لنا صوراً اجتماعيه مؤثرة لعالم أولئك المسحوقين السنغاليين في السنوات الأولى لما بعد الاستقلال من خلال اللقطات السريعة والمتنوعة من موقع سُكنى الحوذي، كما هو في موقع السوق، وفي خلال سير رحلة الحوذي.

الناقد دي - دي كتب كغيره من النقاد الأوروبيين عن أن فيلم (باروم شاريت) يذكر كثيراً بأفلام الواقعية الإيطالية في اعتماده وتركيزه على خروج الكاميرا للشوارع، كما عرض أزمات البطل على متوالية التناقضات.

إن مقارنة كتلك - في رأيي - تعوزها الملاحظة الدقيقة لطبيعة البناء الدراماتورغي للفيلم. فالأفكار الدراماتورغية بالسيناريو، وكذلك التزام

المخرج بصيغة الحوار الداخلي للبطل قد فرضا عليه نظاماً من الحلول الإخراجية ما كان بوسعه الخروج عنه. فالشريط الصوتي وبما احتواه من موسيقا شعبية تم اختيارها بدقة وحساسيه قد تمكنت من التعبير عن العالم الداخلي للبطل، وكذلك متوالية التناقضات في الصور الاجتماعية – كل ذلك ربما عمل على تكوين مزاج معين جاء مذكراً أولئك النقاد بأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية .

وطالما تطرق حديث بعض النقاد في إطار من المقارنات، والتأثيرات المحتمل ورودها في هذا الفيلم فإن من باب المناسبة الإشارة إلى تأثير المخرج السوفييتي سيرجي ميخايلوفيتش إيزنشتين ونظريته عن المونتاج بصفة خاصة. فنظرية المونتاج (الأتراكسيون) عند إيزنشتين قد تركت أثراً كبيراً في إخراج فيلم «باروم شاريت» أو «الحوذي» فعثمان سامبين كان قد قضى فترة تدريبية بموسكو، وتلقى أساسيات علم الإخراج هناك حيث تأسست المفاهيم المركزية والأولية لديه في علم الإخراج على إسهامات إيزنشتين، وفي حقل المونتاج على وجه الخصوص ، فمن هنا تظل استخدامات المونتاج العقلي، أو مونتاج الصدمة في توارد وتكرار أسلوب القطع المونتاجي المنتج دوما للفكرة الثالثة في حالة توليف أو وصل لقطتين. وهذا ما يمكن ملاحظته عندما يتم توليف لقطتين مفعمتين بالرمزية في لحظة نظرة الحسرة الموحية التي يلقيها الحوذي على الميدالية حينما تقع على الإسفلت بينما قدما الشرطي تدوسان عليها، كذلك عندما ترتفع الكاميرا إلى أعلى قامة البطل للتعبير عن صغر حجمه كدلالة لصغر الإنسانية في ذات الوقت. هنا أيضاً يتجلى تأثير إيزنشتين.

وكما جاءت الإشارة قبلاً فإن على الرغم من القصور الفني في الفيلم

والذي جاء من تواضع الإمكانيات التكنولوجية من معدات وغيرها فقد استطاع سامبين وبمهارة فائقة توظيف التتابع الوصفي للقطات الكبيرة والقريبة مع اللقطات العامة للتأكيد على التأثير المتبادل بين البطل والواقع المحيط. غير أن أهم ما يبقى من المعالجات الإخراجية بالفيلم هي قوة الاستخدام كما العمل المبدع على الحوار الداخلي للفيلم حين تتحول الشخصيات - عدا الشخصية الرئيسية شخصية البطل إلى مؤدين، غير متحدثين. فعبر ذلك يتمكن المخرج من توحيد تطور المضمون من منطلق خبرته الأدبية في صياغة الحوار الداخلي الذي يفتح المجال وبصفة نافذة لمجمل التداعيات النفسية للبطل. فعن طريق تلك التداعيات المنطوية على لحظتي المعاناة والتأمل يستطيع المشاهد أن يتأثر ليس فقط بموضوعية العالم الداخلي للحوذي، بل بما يراه أمامه من أحداث.

إن من الصعب بمكان الاتفاق مع التحليل النقدي للفيلم والقائل بأن بناء الفيلم على المونالوج الداخلي للممثل قد أعطى الأحداث المشاهدة بعداً تعبيرياً اصطناعياً. بل على العكس من ذلك نلاحظ أن المونالوج الداخلي قد أعرب عن حالة التفكير الداخلي، الخاص بالحوذي - أي المرآة التي عكست لنا طبيعة واتجاهات الأحداث المشاهدة. ويعتبر مشهد وصول الحوذي إلى السوق الشعبي حيث تجتمع أعداد مؤلفة من الفقراء والمشردين أفضل مثال لتأكيد ما ذكرته. ففي هذا المشهد يعطي تعليق الحوذي القائم عبر المونالوج الداخلي وصفاً نفسياً دقيقاً حين يقارن ما بين هؤلاء الناس والذباب.

سامبين في فيلمه الروائي القصير الأول يشير إلى عدد من الموضوعات

والظواهر التي تصدر في أفلامه القادمة. فعلى سبيل الوصف لا الحصر نجد موضوعات وظواهر كمشكلة الإنسان الطموح المحاط بالشواغل والهموم إلى ذلك الحد الذي يقضي على إنسانيته، كما نرى موضوع الفقراء والمسحوقين، وكذلك قضية الظلم الاجتماعي. من هنا فإن المخرج يُنصب نفسه مدافعاً أصيلاً عن روح ، كما إنسان هذه المشكلات في فيلمه القصير الروائي الثاني (نيّاي) المحقق في عام ١٩٦٤م على إحدى قصصه القصيرة.

(نيّاى) - إنهيار القيم الريفية

يقدم سامبين معالجة مختلفه عندما يتعرض لمستوى الحياة الريفية في أفريقيا في أحد المفاصل شديدة الحساسية، ففي أسرة شيخ القرية الهادئة، الوديعة يتم اكتشاف حمل الابنة ذات الثلاثة عشر ربيعاً. الهلع والصدمة يجتاحان أهل القرية الذين يسعون لاكتشاف الفاعل. الأم تحاول مساءلة البنت ولكنها لا تعثر على إجابة منها. يتم توجيه أصابع الاتهام لأحد القادمين لتنقلب بعدها الأحداث وتصبح أكثر درامية عندما ينكشف أن الفاعل هو جبريل قرج ديوب أب الفتاة. أخ الفتاة العائد لتوه من الجيش الفرنسي. الأخ المنهار عصبياً يقتل الأب. بينما عمه يضع عينيه على كرسي زعامة القبيلة. الأم المسكينة تنتحر بعد أن يتم طرد الفتاة من القرية وهي تحمل طفلها بيديها. أحداث بالغة القسوة تكتنف الفيلم من وجهة نظر الأخلاق والعدالة. ففي الفيلم يُقتل القادم المتهم الذي تظهر براءته فيما بعد، ثم من بعده يُقتل الأب. تموت الأُم المصدومة بالفاجعة، وتُطرد البنت غير المذنبة مع ابنها الرضيع . إن سامبين هنا لا يطرح صورة لقرية مثالية، بل لمكان

يعيش فيه بشر بمختلف الأخلاقيات والمصالح. إنه وكأنما يريد القول، وعبر تلك الأحداث بأن البشر مخلوقات عاديةقابلة لارتكاب الأخطاء عندما يكون جوهر المشكلات ليس مجرد الوقوع فيها وإنما معالجتها التي تتم بواسطة أقسام ومجموعات يدَّعي كل منها حيازته لحق إلهي فيما يقوم ويفعل. فأكثر ما يصير وحشياً في ذلك العالم المغلق هو خلق قوانين أخلاقية صارمة بعيدة كل البعد عن الأفكار الصحية. إنها قوانين تسري على الجميع - على كل من يخالفها أو يحاول تجاوزها حتى وإن كان ذلك هو رأس القرية أو القبيلة.

يسرد أحداث الفيلم المغني الشعبي للقرية، فيقوم بتقديم المعلومة والتعليق عن الشخصيات. وعندما ينتهي توالي وقوع الأحداث المترعة الفظاعة يركض المغني - هنا وهناك محاولاً الفكاك والهرب من المكان قائلاً: «ستبقى الحقيقة عمل كل إنسان وليس امتيازاً يُمنح لأشخاص بعينهم منذ لحظة ميلادهم». إن المُغني لا يجد تلك الحقيقة في أي مكان، ولذلك يعود أخيراً إلى القرية ليصرح بأن «لابد من تصحيح الأكاذيب وإن من يقف بجانب قوى الشر لابد أن يسقط». إن موقفاً كهذا يفصح عن حقيقة نظرة سامبين التي تقول بأن على الفنان وفي الأزمنة الصعبة أن يقف موقف الحكواتي والمغني وأن يكون في وسط شعبه غير باحث للحقيقه سوى في أرضه.

إن فيلم (نيّاي) فيلم معقد من حيث المعالجة الأسلوبيه بدرجة تفوق الفيلمين الأولين الذين يلجأ فيهما سامبين إلى استخدام الممثلين غير المحترفين ليؤدوا أدوارهم على الأمكنة الفعلية للتصوير والتي يتم اختيارها حتى تزيد من مصداقية وواقعية الأحداث. فالتصوير على الأبيض والأسود يتماثل

وطبيعة الأحداث وخصائص الواقع المجهولة التاريخ، النازعة للمراهنة على الحاضر والماضي في قالب جذاب. هنا لابد من ذكر أن عثمان سامبين يجيء في مقدمة الأدباء والفنانين الأفارقة المناصرين والداعين إلى ضرورة التوظيف الحيوي والطليعي للفولكلور والتراث الإبداعي الشفاهي للشعوب الأفريقية حتى يتمكن من خدمة القضايا الاجتماعية والثقافيةالمعاصرة وليساعد تلك الشعوب في إعادة ترميم أبنيتها الثقافية التي تصدعت أيما تصدع خلال فترة الوجود الكولونيالي. كذلك فإن سامبين يرى أن من المهم الانتباه إلى ثراء الحكايات الشعبية ودورها في تعزيز علاقة الإنسان بالأرض في منحها له بعداً تربوياً وأخلاقياً وفيضاً خلاقاً من الحكمة. فالكاتب الأفريقي المعاصر عليه وبرأي سامبين أن يتمثل دور الحكواتي «الغريو» بتاريخ المجتمعات الأفريقية حيث لم يكن وجوده حيّاً ومتصلاً بالقبيلة والعشيرة حسب، بل شاهداً على الوقائع التي يسجلها ويطرحها على الجميع متمثلاً أعمال وحركات كل شخص. وبناءً على ما سبق يتجسد وعبر الكوادر واللقطات والمشاهد نزوعاً واضحاً لدى سامبين لتعميق القسمات الوثائقية، وكذلك لإدخال عدد من اللقطات الوثائقية بالفيلم.

تعرض فيلم (نيّاي) لآراء مختلف النقاد السينمائيين وفي مقدمتهم دي - دي الذي قارن بين موضوعه والتراجيديا الإغريقية القديمة، كما مدح جمال الحلول البصرية به من دون أن يبدي أسفه للضعف البادي في الشريط الصوتي[١٠]. أما الناقد مورتيمر فيصفه بانه: «تجسيد الصورة الصارمة لانهيار العلاقات والثقافة المحلية تحت تدخل السلطات والنظم المحلية

والاستعمارية»[١١] . أما النقاد الفرنسيون رينيه غارودي، وجان رينيه ديبريكس، وبياتريس رولاند فيرون فيه أسطورة أخلاقيه تتشابك عناصرها وتلتحم وبنحو مباشر من نسق التقاليد الشفاهية الأفريقية»[١٢].

وفيما يتعلق بعدم سينمائية أسلوب الفيلم فيتطرق السينمائي والناقد السنغالي بولين فييرا معيباً عليه «ترجيحه لكفة الأسلوب التصويري الأدبي المتصل بثقل النبرة الأخلاقية والوعظية الطاغية على موقف المخرج»[١٣]. هذا النقد الذي يرى عكسه تماماً الإثنوغرافي والسينمائي الفرنسي جان روش الذي لا يتوانى في وصفه له بالفيلم ذي التاريخ الساحق والصاعق وأجمل الأعمال السينمائية لسامبين»[١٤].

في المستقبل يعود عثمان سامبين لصياغة موضوع مشابه يُبلي فيه بلاءً فنياً حاذقاً وبأدوات أشد نضجاً في التصوير والأسلوب الإخراجي.

(سوداء من....)
انتحار ثقافة من شدة القهر

في عام ١٩٦٦م ينتهي عثمان سامبين من تصوير أول فيلم روائي أفريقي طويل (سوداء من....) بتكلفة قدرها عشرون ألف دولار، وعلى مدى زمني يقدر بعشرين يوماً من التصوير للمرة الثانية وبعد فيلم (باروم شاريت) يقوم الفرنسي كريستيان لاكوسني بالعمل مع سامبين في فيلم يشهد على نموٍ مدهشٍ من الحرفية في الإخراج حيث يمزج المخرج هنا بين الأسلوبين الإخراجيين الذيّن كان قد جربهما بفيلمي (باروم شاريت) و(نيّاي).

تكتب الباحثة الروسية إلينا كوليغ في أطروحتها المهمة النتائج حول السينما الأفريقية: «ترى أي الوسائل التعبيرية بمقدورها التجسيد والكشف على الشاشة السينمائية عن أسرار الروح الأفريقية في ارتباطها بالطبيعة المحيطة؟ – إن سامبين يفعل ذلك في فيلم (نيّاي) عندما يعمم حالة التفسخ بالمجتمع الأبوي. ففي الفيلم المشار إليه يستطيع المشاهد الوقوف على نزعتين فنيتين – النزعة الواقعية والنزعة الرمزية. فالأولى كانت مفضلة بالستينات في الظروف المختلفة للنضال من أجل الاستقلال بأفريقيا الاستوائية، وسامبين يعمل هنا على توظيفها بأفلامه لتصبح أكثر وضوحاً بفيلميه (سوداء من .....) و(الحوالة البريدية) ١٩٦٨م»(١٥).

أكدت كوليغ على أن فيلم (سوداء من ....) فيلم واقعي، في حين أن الواقعية فيه لا تتعدى حيز الواقعة نفسها التي عندما أقدم المخرج على إخراجها صار البناء الفني للفيلم بناءً في غاية الرمزية.

كانت المادة الأساسية للعمل الأدبي أو القصة القصيرة التي تألف منها السيناريو الأدبي هي واقعة انتحار إحدى الخادمات السنغاليات بفرنسا. وكما يروي المخرج عثمان سامبين للناقد الصحفي المصري يوسف شريف: «هذا الفيلم يعكس واقعة حقيقية وقعت أحداثها بمدينة مارسيليا في عام ١٩٥٨: فحينها كنت قائداً لاتحاد العمال الأفارقة.... في إحدى المرات اتصل بي أحد الأصدقاء هاتفياً وأخبرني عن موت السنغالية الخادمة لإحدى الأُسر الفرنسية...... بعدها عرفت أن الأمر غير ذلك تماماً وأن الفتاة قد أقدمت على الانتحار بسبب الحنين. كتبتُ عن ذلك قصة قصيرة وحينما بدأت في

العمل بالإخراج جالت برأسي فكرة إخراج تلك القصة القصيرة بحيث عمدت على أن تكون الحادثة قد وقعت بعد حصول السنغال على الاستقلال، وحيثُ كنتُ على قناعة كبيرة بأن التركيب الخارجي للدولة قد تغير، ولكن، وللحقيقة فإن كل شيء أمسى على ما كان عليه من حيث الاستغلال»[١٦].

يبدأ الفيلم في تلك اللحظة التي تظهر فيها الفتاة (ديوانا) ضمن العديد من الفتيات السنغاليات اللاتي لا يستطعن العثور على عمل بوطنهن. تمضي (ديوانا) بلا هدف، حيث تعرض نفسها للعمل، ولكن دون جدوى وقبل أن تلتقي بشاب سنغالي وسيم يقترح عليها بعد قليل الذهاب إلى (سوق العمل) حيث تقف مجموعات متفرقة من الفتيات والنساء بانتظار الحظ السعيد المتمثل بالضرورة في مجيء أحد البيض لدعوتهن إلى العمنل عنده. (ديوانا) لا تنتظر كثيراً فسرعان ما يتقدم لها رجل فرنسي يدعوها إلى الغمل عند أسرته. تذهب ديوانا مع الرجل وتتعرف على طبيعة الخدمة التي ستقوم بتقديمها. أمران جديدان أصبحا يميزان حياتهما الجديدة . الأول هو متابعة الأطفال والإشراف عليهم في أريحية الظروف التي تتوفر لذلك الغرض. فالبيت ضخم، وأنيق، وكل شيء فيه مُرتب ومُنظم ونظيف، مثل هذه الأماكن ما كان لتحلم برؤيتها « ديوانا » دعك عن العمل والعيش بها. أما الأمر الثاني فهو روعة المشاعر التي احتوتها بعد مقابلة ذلك الشاب الوسيم وجعلتها في حالة من نشوة الحب مما أعطى لأيامها نكهة رومانسية استطاع سامبين وصفها بدقة وقوة عبر جوٍ شاعري ملأ لقطتين نراها فيهما مع صديقها

وهما في حالة استغراق عاطفي وحوار لا نسمعه ولكننا نحسه من نكهة الموسيقا الشعبية البالغة التأثير وهي ترافقهما عبر نزهتهما.

في أثناء بحثها المتواتر عن العمل بالمدينة نرى «ديوانا» تصعد السلالم العالية لمقر الحكومة السنغالية المهتزة تحت أقدام الفرق الشعبية وهي تمارس الرقص، فميا ينزل النواب المنتخبون وهم في ملابس أوروبية، وفي مظهر المثقفين والمدافعين عن حقوق الشعب. ولكن سامبين لا ينسى أن يشير إلى أنانية هؤلاء السادة الجدد الذين لا يسعون إلاّ لحماية أوضاعهم الشخصية وليست أوضاع من أعطوهم أصواتهم من أمثال ديوانا، المرهقين بظروف في غاية القسوة. نرى بعد ذلك ديوانا وهي تتمشى في نزهة على مقربة من مقبرة الجندي المجهول. بينما صديقها «بن» المقاتل السابق في الجيش الفرنسي يحذرها من ألا تدوس قدميها على ذلك الموقع. يركز سامبين النبرة هنا على عدم مبالاة المواطنين بالتقديس المطلوب لمواضع كتلك. فديوانا كمثال لا تشعر عملياً باحترام لمثل هؤلاء المضحين، مثل غيرها من الشابات والشباب الذين يحلمون بحياة سعيدة من ذلك النوع الذي يسمح لها بالسفر خارج الوطن. فهي توافق ودونما شروط عندما يدعوها الموظف - المخدم الفرنسي للعمل عندهم بفرنسا.

يعكس سامبين هنا صورة أليفة ونمطية عند الأفارقة. فالشباب من مواطني المستعمرات السابقة لدول أوروبية مثل فرنسا أو إنجلترا تستهويهم وتتملكهم أشواق كبيرة لزيارة عواصم تلك الدول. فبالنسبة إليهم ليس في المهم أن يعمل الواحد منهم منظفاً بالشوارع، أو كساراً للحجارة، أو خفيراً لبناية. إنما

المهم عندهم من بين كل هذا وذاك هو أن يتمكنوا من العيش بصفة متحضرة وراقية ليعودوا إلى الديار فيما بعد لقيادة السيارات الفارهة وبناء البيوت الجميلة الشبيهة بتلك التي رأوها بأوربا حتى يرتقوا إلى أعلى السلم الاجتماعي ، ويحظوا بأوضاع متميزة. هكذا إذن بدت الدعوة لديوانا براقة ومغرية إلى حد يصعب مقاومته. إنها ستتمكن وفي نهاية الأمر من تحقيق جزء كبير من أحلامها - أحلام استنشاق هواء باريس الرائع، والاستمتاع بمشاهدة شوارعها الخلابة ومحلاتها الممتلئة بالبضائع الجذابة والروائح النادرة كافة. ولكن سامبين في الجزء الثاني من الفيلم يكشف لنا عن سذاجة ذلك التفكير ومثالية تلك التوقعات - سامبين كأنما أراد لنا القول بأن كل ذلك مجرد أوهام. ففي شقة الأُسرة الفرنسية التي تعمل لديها ديوانا والواقعة بمدينة (أنتيب) وليس (باريس) يستعمل المخرج حلولاً توغل في الرمزية وتجنح للكنايات المتنوعة. لقد انتهت الحياة الحرة للشابه ديوانا هنا تقريباً وفي تلك اللحظة التي وضعت فيها قدميها على أعتاب شقة المخدمين وتدخل سجنها الكبير. إنها هنا خادمة مجرد خادمة تلفها الوحدة والعزلة، تقع على عاتقها جميع المسؤوليات المنزلية من نظافة وغسيل وإشراف على الأطفال وبحيث لا يبقى لها وقت للنزهة - وهو وإن تبقى فهي محرومة، ممنوعة منه ومن النزهة بسبب السياج الرهيب الذي تضربه جولها سيدة المنزل. ولكن ورغم كل هذا وذاك يجيء انتحار ديوانا بنهاية الفيلم لغزاً محيراً وغامضاً .
فإذا ما نظرنا وعلى نحو عقلاني للحادثة - نجد أن وضعية ديوانا لم تكن تلك الوضعية المغلقة التي تدفعها إلى تصفية حساباتها مع الحياة بأسلوب

كأسلوب الانتحار. نعم كان بمقدورها التخلص وهجر منزل المخدمين الفرنسيين والعودة إلى بلادها بعد أن تملكها الإحساس بالعبودية، مثلها مثل مواطنيها المقيمين في تلك الأنحاء ذات الأفضلية من حيث انتعاش سوق العمل بها.

إن القراءة المحايدة لحياة ديوانا وهي تقيم بمنزل مخدميها الفرنسيين ربما قالت بأن الوضع ربما لم يكن كله بتلك الدرجة من السوء، فهي تأكل وتشرب جيداً ولها غرفتها الخاصة المنفصلة وغير ذلك من خصائص وتبدو مناسبة ومعقولة. ولكن السؤال الذي ينشأ هنا هو سؤال من أين جاء إحساس ديوانا بالعبودية؟

تبدو الإجابة أن سامبين نفسه مشغول كلياً بمناقشة هذا الجانب . فقضية العبودية تشكل حجر ارتكاز ونقطة مركزية في طرحه لصورة ديوانا. إن الإحساس لديها بالعبودية ينتج وبدرجة أساسية بسبب عدم فهم الآخرين لها. إنهم لا يفهمونها كإنسان مكتمل يتوقع استجابة الوسط الذي يعيش فيه لأفكاره ومشاعره ليأخذ منه ويعطي على وفق تلك الحقيقة. فديوانا لا تتحدث الفرنسية ولكنها تفهمها - إنها عاجزة عن التعبير بالتالي عن أفكارها، ورغباتها، وأوجاعها أو التعليق على ما يجري من حولها.

يكتب الناقد ليندي: « يطرح انتحار ديوانا عدداً من الأفكار.... فمن المألوف أن رفضها للعبودية - كغيرها من الأفارقة والأفريقيات غير المتعلمين أمر طبيعي حتى عند أولئك المزيفين الذين يرفضون أيضاً - بنحو أو بآخر الاستجابة لظلم البيض ولكن سامبين يرى أبعد من ذلك، أي في مجرد نزوع

ديوانا للثقافة الأوروبيه ضرباً من الانتحار»[١٧].

تنطوي قراءة ليندي على قدرٍ من الصحة والعمق، فعلاقة الفتاة (السوداء) بالأسرة الفرنسية تحيط بها عددا من الموضوعات. إذ إن بالإمكان النظر لتلك العلاقة من زواية تشكلية تُقرُ بأنها علاقة مشوبة بالتفرقة العنصرية، ولاسيّما الوعى الكولونيالي، من الدهاء بحيث ظل يحتفظ بعد الاستقلال بالمزيد من رغبات الاستغلال للمستعمرات ومواطنيها . فسامبين يشير بالفيلم إلى أن المخدمة الفرنسية لا تفكر في أمور، من مثل أن الخادمة بحاجة إلى الراحة، أو أن لديها حياتها الخاصة أو مصالحها أو كبرياءها . فديوانا ومخدمتها ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين. فالسيدة الفرنسية حتى إقامتها بالسنغال لم يتح لها الاتصال والاختلاط سوى بفئات وأشخاص محدودين مما لم يجعلها تخرج بسوى تصور ومعرفة خارجيه للواقع الشعبي للثقافة الأفريقية. إن الفرنسية المخدمة تتفاعل مع غرابة ذلك القناع الذي أهدته له ديوانا بداكار إشارةً إلى العلاقات الطيبة بينهما. ولكن - أن تفكر المخدمة فيما وراء ذلك القناع فذلكِ أمرٌ قليلٌ ما يهمها، دعك من التأمل والتفكير في التناسق والانسجام الفني أو تلك الخبرة الفلسفية الكامنة وراء هذا الرمز في الصناعة الشعبية المدهشة. كذلك فتعليق الضيوف الفرنسيين الذين زاروا الأُسرة وحضروا إلى الشقة لم يخل من الإفصاح عن ولعٍ شديد بالغرابة فما إن فرغوا من مديح جمال الفتاة الخادمة حتى اقترحوا لأنفسهم مناقشة موضوع أفريقي.

يكتب الناقد نبنسي . دج . سيميت: «سامبين تمكن وبحرفية ذكية أن يصنع تاريخاً موجزاً لحياة فتاة ذهبت حياتها بطريقة غير موفقة . إنه ينجح

في سبك الطبائع بصورة فعالة، محسناً اختيار الصراعات المناسبة على أساس اختلاف الثقافة والآمال . إنه تاريخ عن استغلال ومعاناة الإنسان »[١٨]

إن آمال ديوانا المتشكلة عبر خبرتها الماضية تتبدل على سرعة مُخلة، وإن لم تكن ديوانا فتاة ذات انتماء بأفريقيا – فتاة من أي قارة أخرى فإنها ومما لا شك فيه كانت ستعاني في ذات السياق ومن القيود نفسها طالما عاشت في وسط من الغرباء الذين يملون عليها أوامرهم. إنها الصراعات تتحد في صراعٍ واحد. فالآثار النفسية للوجود الكولينالي كانت في حاجز اختلاف الثقافات والمخدم والمخدمة الفرنسية يقفان في حكم العلاقات التي تقوم على مؤجر وأجير التي لا للأخير فيها لابد أن يخرج بنتيجة استغلالية فادحة ، ولاسيّما أنّ الفتاة الأفريقية هنا رهينة للضغوط النفسية التي تساور من يعيش في بيت الغرباء.

إن مقاومة تلك الظروف ما كانت لتتأنى عبر الخبرة المحدودة لديوانا المحبطة الخائبة التوقعات من مخدمتها الفرنسية عندما حلت الفظاظة والتفرقة العنصرية محل توقعات ديوانا بمعاملةٍ تتصف بالتحضر والرقة من قبل مخدمتها. فكرت ديوانا بأن مخدمتها ستنظر لها بذات القلب المفتوح الذي كان قد أهداها القناع الأفريقي بداكار، أي إن ما يؤشر على قوة التباين الثقافي. هنا يتعزز موقفنا المعارض للنقد الذي تثيره الباحثة السينمائية إلينا كوليع في وصفها للفيلم بالواقعي المتخذ لروح الواقعية الشيء الذي تنقضه تماماً البنية الدراماتورغية الرمزية للفيلم.

إن سامبين يعبر عن هذا التباين كذلك بتغيير زوايا التصوير في اللقطات

التي تظهر فيها السيدة الفرنسية حتى تعطي التعبير عن عالم بعيد تماماً عن عالم ديوانا... عالم بارد والناس فيه غرباء عن بعضهم بعضاً.

أما اللقطات التي تظهر فيها ديوانا فالأشياء والعناصر المرئية فيها تبدو ساكنة تتبعُ إيقاعاً رتيباً عكس الإيقاع الذي تتضمنه اللقطات التي تجمع بين الزوجين الفرنسيين والتي تتميز بالحيوية والتدفق المستمر. ثمة ملاحظة لابد من الإشارة إليها هنا وهي أن طابع أداء الممثلة تيريزا ديوب التي قامت بأداء دور ديوانا ربما كان يثير بعض التحفظات فيما يتعلق بالصفة الميكانيكية التي لازمته. فمن الواضح أن ديوانا كانت تبدو في كثير من اللقطات ليست أكثر من مؤدية جيدة لتعليمات المخرج حين غاب عن أدائها التشخيص الفني المرن والسلاسة المطلوبة وهذا ما تؤكده أطوال الأمتار المقتصدة للغاية التي كانت تظهر فيها. وأغلب الظن أن عدم وجود تجربه سابقة للتمثيل عند ديوب ربما كان الدافع الأساسي لبعض إخفاقاتها في النواحي الأدائية.

يلجأ سامبين مثله مثل مخرجين أفارقة كثيرين للعمل مع ممثلين غير محترفين بسبب ندرة الكوادر المؤهلة في مجال التمثيل السينمائي بأفريقيا - جنوب الصحراء والتي ربما كان للممثلين المسرحيين فيها عدد لا بأس به ولكن قد يتعمد سامبين كغيره في أفلامهم لعدم الاستعانة بهم انطلاقاً من رؤيتهم كمخرجين لعدم الحاجة إلى ممثل مسرحي قد يستغرق جهداً كبيراً في إرغامه بروح الأداء والتعامل مع الكاميرا مقارنة بالممثلين غير المحترفين الذين يتميزون بالطاعة والرغبة الجامحة للتعلم والإبداع.

إن سامبين لا يجد مشقة في هذا الصعيد غالباً فهو يختار ممثليه وأبطال

أفلامه بمعايير شديدة الدقة حتى يبدوا قادرين على التعبير الممتاز المتألق على الشاشة.... إنه يختار الممثل الخام الذي لا يجد صعوبة في تطويعه وتجهيزه حسب حاجته له في الأداء. فمن الغرابة بمكان كانت رتابة وعدم تنوع الأداء لدى الممثلة الفرنسية المحترفه آني ماري جيلينك. هذه الغرابة التي لا يمكن تفكيكها إلا من خلال المعرفة والبحث في المنهج الفني الذي اتبعه سامبين في هذا الفيلم... هذا المنهج الذي تصفه مقولة للناقدة الروسية كوليغ على النحو الآتي:

«من المفهوم للجمهور الواسع أن المنهج النموذجي للأخذ بالحلول الإبداعية عند التصدي لمشكلات حيوية يعني الانطلاق من الواقعية التي كان قد تم تأكيدها في النتاج الأدبي الأفريقي ومن ثم انتقلت إلى الأفلام السينمائية لأفريقيا الاستوائية تقويةً للصلة بين السينما الأفريقية واحتياجات الثقافة الشعبية» ولتضيف بعدها «فمن غير شك أن عثمان سامبين يعد أوضح الممثلين للمدرسة الواقعية في سينما المنطقة»[١٩].

تنطوي المقولتان الآنفتان لإليناكوليغ على سياق من المتناقضات التي تستحق بعض الإجلاء، فالواقعية التي تقول« إلينا» بأنها كانت مفهومة أو تعد كذلك من قبل الشعب نسبة إلى تماثلها مع الاحتياجات الخاصة بالثقافة الشعبية الأفريقية تغدو ليس إلا قراءة انطباعية.. قراءة غير متعمقة للتراث الثقافي والإبداع الشعبي الأفريقي المفعم الممتلئ في ثناياه بالعلاقات الرمزية الكثيفة الممتدة - المتنامية، كان ذلك قناعاً أو حكاية شعبية أو قصيدة شعرية أو دراماً أو رقصاً . فالتجسيد الفعلي المستمر للحياة في أشكالها الواقعية

يحفر ويستقي مجراه دوماً من الأشكال المتنوعة للفن الشعبي التقليدي في خواصه الحيوية كنسبية الزمان والمكان ورمزية الصور الفنية والميل العارم للغة التصويرية... هذا القوام وتلك الخواص التي لا تستوعبها فقط النخبة الثقافية بل سائر أعضاء المجتمع من البسطاء والعوام. إن من المؤكد أن الرمزية الأوروبية في تظاهراتها المتباينة لم تكن مفهومة لديهم ولكنهم يستوعبون جيداً معاني ودلالات الرمز في مبنى ثقافتهم الخاصة... هذا الرمز الذي ربما يكون وفي المقابل معقداً للغاية للمشاهد والمتلقي غير الأفريقي. فالمهم هنا ذكر أن الواقعية في تعبيراتها المحددة وأنساقها المختارة من الجوانب المختلفة للواقع ومعالجتها للسايكولوجية الفرديه عند البطل في الأدب والمسرح والسينما الأفريقية قد قَدِمَت من أوروبا ولكن بدون أن تغدو استعارة أو اقتباساً بل انعكاساً لأشكال التحديث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي التي تطلبت مدخلاً كهذا. أما الرمزية فقد اصطحبتها الرؤية الدينية الصوفية للعالم التي لعبت دوراً مهماً في خلق وتمتين الصلة الاجتماعية المتبادلة بين الجماعة والفرد.... بين الفرد والواقع المحيط في جميع مستوياته ليأتي الاستعمار الأوروبي مقترحاً تركيباً جديداً للعلاقات الاجتماعية تمثل في ابتكار نماذج متعددة للتنظيم الاجتماعي والسياسي الذي تطلب بدوره مساندة اجتماعية وسياسية داخل المجتمع لهذه التغييرات. فمن أوضح علامات ومظاهر سطحية التأثير الثقافي الوافد هو عدم تغير أو تبدل الوعي عند الأفريقي بصفة فورية أخفت في لحظةأنساق الوجود الفلسفي كافة والمقاربات السايكولوجية للواقع. والدليل على ذلك أن عناصر ومفاهيم مركزية من لحمة الوعي

كالكون والوجود - الروح - والمادة - والزمان - والمكان - والماضي - والحاضر - والخاص والعام لا تزال تدين في بنيتها للمصادر الدينية للوعي القديم وبحيث تعثر على إجابات أسئلتها الفلسفية المستعصية في عصب تلك المصادر في الوقت الذي لا تزال تشكل فيه التمثيل المادي الملموس لجملة من الألغاز والأسئلة الحائرة المعلقة أو ربما الحديثة العهد في الكشف والبحث العلمي الحديث. فعلى سبيل المثال نرى أن العلم الحديث قد بدأ في مرحلة متقدمه في دراسة تأثير الجاذبية الكونية والمغناطيسية على الإنسان ونشاطاته. بينما بالفن الأفريقي نجد أن فكرة الإيقاع قد لعبت دوراً مقدراً وفائقاً في كشف الصلة بين الإنسان والمكان مما يؤكد أن خواص الفن الأفريقي والثقافة الشعبية بها تحتوي المزيد من أنماط الإدراك للمشكلات الحيّة المعاصرة. لقد أصبح من الواضح حالياً عدم تغير السايكولوجيه الأفريقية المتكونة عبر قرون طويلة.... ففي الوقت الذي يجب أن تغير فيه المناحي السوسيولوجية كما السوسيو اقتصادية بأفريقيا لا تزال هنالك أشكال حياتية كثيرة تذكر بالنظام التقليدي القديم - خاصة بالأرياف.

إن عثمان سامبين وبلا شك مبدع واقعي ولكنه واقعي في إحساسه الذي يترجمه فنه الهادف إلى تصوير مشكلات الواقع المحيط. أما فيما يتصل بالشكل الفني فإن المسألة تأخذ قدراً من التعقيد حين تظهر أخطاؤه الفنية هناك، حيث يحاول البحث عن قوانين التعبير الواقعي الذي يعمل على مخاطبة المشاهد المحلي. إن توضيح ذلك يتم بأخذ مثال محدد من فيلم (سوداء من .....) . فمن الواضح أن أشد مواضع الفيلم ضعفاً هي سلوكية

العلاقات السايكولوجية المتبادلة للزوجين الفرنسيين. فهنالك وحجين يتطلب الأمر التعبير عن تطور الحياة الداخلية للطبائع وعلاقاتها يبدو سامبين كمخرجٍ عادى متواضع المقدرات في إظهار ذلك. إن سلوكية العلاقات السايكولوجية بين الزوجين تشير إلى التساكن ،وتوفر خصالاً إنسانية محدودة.... على العكس من الأمل الذي كان يراودنا في أن سامبين سيعبر المسافة النفسية التي تفصل بين الزوج والزوجة في إطار صلة لامبالاتهم تجاه الخادمة. إنه يصور ذلك بلا نبرات متعددة المستويات.. بلا نفس فخم يبحث في البناء السايكولوجي للفيلم حيث كل الموتيفات تقع على درجة واحدة على عكس ما يفعله المخرج بعد ذلك.. وعندما تنتحر ديوانا . هنا ينجح سامبين وبنحوٍ فائق حين يعرض لنا رحلة المخدم الفرنسي إلى السنغال معيداً الممتلكات الصغيرة الخاصة بالخادمة ودافعاً لراتبها الشهري. إن أول ما يلفت الانتباه لهذا المشهد هو أنه يقوم على الأداء الصامت للممثل والنزوع نحو التوثيق . نرى المخدم يمشي في أحد أشد أحياء داكار فقراً.... يمضي بسرعة فائقه يتلفت ذات اليمن وذات الشمال غير مصدق لما تراه عيناه من مناظر فظيعة . ينظر في خطوات واجساد العابرين البائسين الجائعين ويتوقف يسأل عن الطريق الذي يؤدي إلى منزل ديوانا. صوتٌ يشبه الحشرجة ينطق بإيقاع متوتر لموسيقا أفريقية شعبية. في منزل ديوانا يُخرج المخدم الفرنسي الأشياء والمال لأمها. الأم ترفض التسلم .

المخدم يعود إلى الوراء ودون أي انتظار يسرع عائداً من حين تطارده أصوات إيقاعات الطبول وهى تعطي إحساساً بالرعب والتوتر والرهبة.

إن فيلم (سوداء من. . . . .) ومن وجهة نظرنا أن سامبين وفي هذا الفيلم قد استخدم ومن خلال واجهة واقعية عالماً مزدحماً من الرموز، خاصة عندما يعمق سامبين استعارته لمواد الفن التقليدي الشعبي في الإيقاع والحلول الفنية الأخرى. . . فهنا يبدو المخرج أشد ثقه في نفسه وأقدر على التعبير الخاص المتفرد.

الحوالة البريدية - ملهاة أفريقية معاصرة

يعد الفيلم التالي للمخرج عثمان سامبين حيث تم عرضه عام ١٩٦٨م. يعتبر الفيلم والذي تم تصويره على مادة واحدة من أجمل الأعمال القصصية لسامبين شكلاً . وفي ذات الوقت أول فيلم أفريقي ملون في تاريخ سينما أفريقيا الاستوائية . العمل الذي استغرق التحضير له ثلاثة أشهر. قام بالتمثيل فيه ممثلون غير محترفين حيث قامت فرنسا بتمويله بالاشتراك مع رأسمال سنغالي. فيلم (الحوالة البريدية) ، عمل يكشف في مستور أحد الأحياء الشعبية الهامشية في مدينة داكار حيث يقدم لنا المخرج وبعيون ذكية، ونظرات حادة أحداثاً فائقة التشويق ورسومات غاية في الواقعية.

بطل الفيلم هو « إبراهيم دينق » المتدين المحترم الفقير الذي يعيش في أحد أطراف داكار في حي شعبي يقطنه أُناس فقراء من شاكلته. يرحل ابن أخت دينق إلى فرنسا، وفي زمن قياسي يفاجئ دينق بإرسال مبلغ من المال في صيغة حوالة بريدية. محاولات متتالية، متوترة، يائسة يقوم بها دينق لتسلم المبلغ لكنها تبوء جميعها بالفشل إلى أن يعثر على قريب له يعمل في مصلحة حكومية فيوعده القريب باستخراج المبلغ في أقرب وقت يكتشف دينق بعد

قليل أن قريبه ليس بأحسنٍ حال من الآخرين المرتشين والبيروقراطيين . إن خطوة تسلّم التحويل من البوستة تنقلب وبسبب لا إنسانية الجهاز البيروقراطي للدولة إلى محاولة ترمي إلى النيل من التكوين الأخلاقي والقيم الروحية الفنية للبطل الذي يصوزه سامبين في مظهر الإنسان الذي تتم سرقة أحلامه ولكن من أي نظام؟ من النظام الوطني الجديد الذي يقوده بشر مفرطون في بيروقراطيتهم وفي تبديل جلودهم . فالمؤلف قلق هنا وعلى نحو غير طبيعي بأزمه تشكيل المجتمع الأفريقي بالقدرات الإدارية والبشرية غير القادرة على خلق ظروفٍ أفضل للحياة – أولئك الأفندية الذين يحتلون مقاعدهم منذ أيام السلطة الكولونيالية، العاملين على تكريس قيم وسلوكيات التفكير القديم. فالعالم القديم وبنظر سامبين قد أصبح بالياً. ومهترئاً ولكن دون أن تحل محله الأبنية الجديدة. . . . أي ما يبين بجلاء ووضوح ظاهرة الانكسار النفسي وسط الأفارقة. سامبين ينتقد ويعنف طبيعة المرحلة الانتقالية لأفريقيا ولكنه لا يقترح مخرجاً محدداً. ففي نهاية الفيلم وحينما يصير إبراهيم دينق بلا مال مسخناً بالديون والأزمات يخاطبه صديقه محاولاً التخفيف عنه: كل شيء سيذهب إلى الأحسن، ولكن دينق يعترضه بحرّقة وألم قائلاً: ومن ذا الذي يحقق التغيير؟ . . . . . منذ عام وأنا أجلس بدون عمل لأني شاركت في إضراب. . . لدي زوجتان وتسعة أطفال ليس أمامهم طريق سوى السرقة –

– لا يهمك – كل شيء يتغيَّر قريباً

– من الذي سيغير

– أنت !

– أنا ؟

– نعم أنت إبراهيم دينق.

في هذه اللحظة تقترب منهما امرأة تحمل طفلاً على ظهرها وتلتفت مخاطبةً دينق:

« يا سيد – ساعدني بحق الله – ثلاثة أيام وأنا لا أستطيع إطعام أطفالي سوى وجبة واحدة – أبوهم يجلس وللسنة الخامسة بدون عمل..... لقد حدثني الجيران أنك طيب ولن ترد لي طلباً.

يلتفت دينق إلى الرجل. يلف الثلاثة صمت مطبق».

في زمن مضى وكما أشرنا من قبل كان عثمان سامبين تفاؤلياً في نظرته إلى المستقبل ولكن ومع ارتباط مضامين أعماله الأدبية في اتصالها بالمشكلات التي نشأت في المرحلة الجديدة لتطور المجتمع الأفريقي ظهرت النظرة التشاؤمية لدى سامبين كانعكاس لسيطرة قوى الكولينالية الجديدة المتلبسة ثوب الوطنية.

في عام ١٩٦٨ وحينما تم عرض فيلم (الحوالة البريدية) صار العرض حدثاً كبيراً في الحياة الثقافية بالسنغال ولكن دون أن يخلو هذا الحدث من وجهات النظر الانتقادية من النخبة السياسية والثقافية التي رأت فيه موقفاً متشائماً من قبل سامبين لتضحي تلك النظرة التشاؤمية وبعد سنوات من ذلك التاريخ حقيقة جاهزة ليس بمقدور أحد مكابرتها أو القفز عليها في تلك المرحلة المعقدة الملتبسة من التطور العام بأفريقيا. لقد صدرت خصوصية العرض

الأول للفيلم في كونه قد اشتمل على نسخة بلغة الوولف تفاعلت معها الأوساط المحلية لفترة امتدت لساعة وخمسٍ وأربعين دقيقة وخلقت في نفس الوقت معاني جديدة وانقلاباً داوياً في سيرة سامبين الإبداعية. مرحلة الإعداد للتصوير انطوت على صعوبات تمثلت في اختيار الممثلين الذين يتناسبون والفكرة الفنية للفيلم والمجيدين في ذات الأثناء التحدث بلغة الولف واللغة الفرنسية علماً بأن الوولف لغة لفئة من السنغاليين وليس لكل السنغاليين.

تمت كتابة السيناريو باللغة الفرنسية نسبة إلى عدم امتلاك الوولف أشكالا كتابية خاصة بها مما أدى إلى اتخاذ الترجمة منحى حرفياً بقصد تسهيل مهمة الممثلين في الأداء وحفظ الحوار.

حالف التوفيق إلى حد كبير المخرج سامبين في اختيار الشخصية الرئيسية – الممثل الذي قام بدور إبراهيم دينق ويرجع ذلك وبصفةٍ بارزة إلى تطابق الملامح والتفاصيل الخارجية رغم عدم وجود علاقة سابقة بالتمثيل والفن، كما تكونت فرقة التصوير من عدد من الفنيين الأفارقة الذين تعوزهم الخبرة والدراية الكافية بالعمل على الفيلم الروائي الطويل وكذلك التصوير على الخام الملون حيث امتدت فترة التصوير لخمسة أسابيع.

تصوير الفيلم بالسنغال حمل مخاطره الفنية على النتيجة النهائية للفيلم فقد ترتب على عدم وجود معمل للتحميض بالسنغال قدر من التردد في مواصلة التصوير بعض الأحيان حتى تعود الأجزاء التي تم إرسالها للتحميض أولاً ومعرفة مدى صلاحيتها للاستخدام المونتاجي . بدا وعبر مشاهدة أحداث الفيلم أن دور إبراهيم دينق كان هو الدور المركزي الذي لم يماثله دور

أي شخصية أخرى بالفيلم من حيث الأهمية.

في العمل الأدبي تبدأ الحكاية من لحظة وصف الطريق الذي يؤدي إلى بيت إبراهيم دينق وهو يتحدث إلى زوجاته وهي محاولة في التصوير الأدبي التوثيقي الذي يعطي صورة يومية مألوفة تجري في بيوت تلك الأحياء الشعبية الفقيرة. أما الفيلم فيبدأ من لقطة عامة لإبراهيم دينق وهو جالس على الأرض في فضاء من فضاءات المدينة بينما يقوم حلاق شعبي يحتكر ظل شجرة كبيرة في ذلك الموقع بحلاقة رأس دينق بالموسى بعد قليل ينهض دينق وقد بدت الجدية في ملامحه وهو يتخلص مما علق بملابسه من بقايا شعر مقصوص . يرتدي إبراهيم جلبابه القومي النظيف الواسع ويترجل في مظهر الشخص الحريص على مظهره وأناقة هندامه بذلك النحو الذي يبدو فيه حريصاً كذلك على إظهار كبريائه وتأكيد تماسكه النفسي.

إن سامبين عبر هذه الوصفة الأدائية الدقيقة التي وصفها أمام الممثل يعمل على إعطاء وشحذ المشاهد بقناعة تامة بأهمية هذا الشخص، بل يجعله متصوراً ومتقبلاً له كشخصية اجتماعية مرموقة تتأهب لقضاء حاجة من ذات المستوى حتى يصل المشاهد وبعد انقضاء أحداث الفيلم إلى استيعاب تلك المسافة التي تفصل بين المظهر الشخصي لدينق وأحواله البالغة السوء. فالطرفة الأولى التي تظهر تقول بأن دينق ليس أكثر من شخص عاطل عن العمل. أما الطُرفة الثانية فتظهر في أن لدينق زوجتين وسبعة أطفال «في الحكاية الأدبية تسعة» يعيشون في قلب حي شعبي شديد الفقر والتعاسة . أما المفارقة الكبيرة التي تقوم ما بين الملامح الشخصية لإبراهيم دينق وظروفه الوضيعة

فسوف تخلق وضعاً يستفيد منه سامبين في خلق صورة الرئيس بفيلم (خالا) وكذلك شيخ القبيلة بفيلم (سيدو) .

يكتب الناقد شميدت : « إنه وبمقارنة فيلم الحوالة البريدية مع الحكاية الأدبية له يتضح أن الفيلم أشد تنظيما وحيوية وانتقاد»[٢٠] . شميدت وإن رأى ثمة تفوقاً للفيلم على الحكاية فإن من الصعب مشاطرته الرأي فيما يتصل والأداء النفسي للممثل دينق . فإبراهيم دينق الشخصية المحورية والأكثر التفاتاً للنظر في العملين يختلف من حيث بروز الصفات النفسية له بالحكاية عن الفيلم . فسامبين القاص أو الروائي يخلق تصميماً متناسقاً ودالاً بحيوية من خلال الأفعال والحركات الوصفية عن شخصية دينق . أما بالفيلم وعندما نشاهد سامبين مخرجاً ودينق شخصيةً ممثلة فإن ذات الملاحظات التي كنا قد أوردناها بخصوص أداء الممثلة تيريزا ديوب لشخصية ديوانا تتكرر. فإبراهيم دينق الممثل ومن حيث الملامح الخارجية والنعوت الحركية هو أكثر ما يطابق الشخصية الأدبية ولكن دينق يقع في إشكالية تنوع وتعميق الأداء السايكولوجي . . . . إنه وفي كثير من المشاهد . . . خاصة مشاهد التحرشات البيروقراطية والأزمات النفسية لا يعكس سوى البعد المظهري من المعاناة بحيث يبدو كممثل يطبق وينفذ تعليمات المخرج حرفياً في إشهار للملامح الخارجيه بدلاً عن الغوص من الحالة الإبداعية واستخراج ردود أفعال وتشخيص معمق ومتنوع . . . أي وفي عبارة أُخرى إنه ممثل مُسير بمهمات محددة يضعها أمامه المخرج بدلاً من الانخراط في المستوى المطلوب من التمثيل الحي الذي بوسعه وبمقدوره التعبير عن الإنسان متعدد ردود الفعل

المتحرك المشاعر – الإنسان الواقعي بلحمه ودمه.

مرة أخرى قد نجد العذر لسامبين في كونه يتعامل مع ممثلين غير محترفين تقوده حقيقة تواضع قدراتهم الأدائيه – التمثيلية إلى الاعتماد الكلي على الجوانب الظاهرية في ملامحهم لإيصال الفكرة مثلما دينق يثير عاطفة المشاهد من خلال حركة عينية في مواقف الاستغراب والاندهاش. إنه إذا ما كانت الصورة الأدبية التي يصنعها سامبين في الحكاية توصف دينق بأنه إنسانٌ أُمي ليس باستطاعته التعامل مع عالم البيروقراطية الماكر فإن الصورة البصرية لدينق تقول غير ذلك. فدينق الصورة البصرية ليس غريباً ومخدوعاً في عالم البيروقراطية بسبب أُميته بل بسبب غبائه حين لا يقوى على إظهار أي قدر من العفوية والعادية المقنعة في التعامل مع ذلك العالم الذي ربما كان لا يحتاج إلى شخص متعلم بل إلى آخر يفهم ويتفاهم بواقعية تصدر من لحمة الأفعال وردودها. إن دينق في الحكاية الأدبية شخص لا يمكن وصفه بهذه الصفات.... إنه هناك شخصية تنطوي على خصائص إنسانية حيّة تفجر في القارئ الضحك والأسى والمعاناة.

إن فيلم (الحوالة البريدية) الذي يستحق تصنيفه كظاهرة في تطور سينما أفريقيا الاستوائيه وبالإضافة إلى ما سبق ذكره يختزن بعداً ضعيفاً فيما يتعلق والبناء النفسي للشخصيات.. أي ما كنا قد نوهنا له في إطار تحليل فيلم (سوداء من .....) – ففي ذلك الفيلم شارك في الأدوار الرئيسية ممثلون محترفون – لذا وبرأينا – في هذا المقام – أن المشكلة قد تتجاوز حدود الممثل غير المحترف وتتصل مباشرة بأساليب صناعة صورة الإنسان في الفن القديم

بأفريقيا الاستوائية. ففي فضاء المسرح الشعبي لا تتم صناعة صورة الإنسان على قاعدة من المبادئ السايكولوجية بقدر ما تؤخذ بعض تلك المبادئ لضرورات التعبير عن الفكرة.... إنها تُمزج بالرمزية في مقولاتها وفي أشكال عديدة من المضمون ولكنها وتحت كل الأحوال لا تظهر كرسوم كاريكاتورية أو وحيدة من حيث الجانب السلوكي. فالحذق من تلك الأبنية الفنية أو التدخل في الحالة الواقعية للشخصية من شأنه أن يعوق انتظام مجمل الفكرة. إن متابعة العمل على الخط الأساسي للأحداث كما بناء الهيكل الفني لابد أن يأخذ قدراً هائلاً من انتباه المؤلف وأن يفوق جهوده في بناء الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات . وكمثال على ذلك نرى في المشهد الذي يقدم فيه أهالي الحي الذي يقطنه دينق لطلب المساعدة المالية أو تسلّم حصة من الأرز من دينق نرى في الشخصيات وباستثناء أخت دينق العدائيه تماثلاً وتشابهاً في الصفات وكأنما أراد سامبين الاكتفاء هنا بالقول بأن هؤلاء الناس مجرد مساكين ومعوزين على غير ماهو كائن بالحكاية حيث تظهر جميع هذه الشخصيات بتعدد هائل من خصائصها وتقاطيعها الفردية وسلوكياتها المستقلة بالنحو الذي يعطي القارئ لوحات نفسية بالغة الثراء.

إنّ الشكل السينمائي بالنسبة إلى مبدع كعثمان سامبين اعتبر أحد الأغراض الجمالية التي نزع إلى تحقيقها من ضمن جيل المبدعين المناضلين لأجل الاستقلال والنهضة بأفريقيا ولكن في فيلم (الحوالة البريدية) لا يتمكن المونتاج من لعب دور متقدم على نقيض أفلام سامبين الأُخرى التي يحتفظ المونتاج فيها بثقل خاص حيث يختار سامبين وفي كل فيلم منها

مداخل جديدة ومتنوعة. ففي فيلم (باروم شاريت) يستخدم سامبين منهج مونتاج ايزنشتين الرامي إلى الطرح والكشف عن تناقضات الواقع. في فيلم (نيّاى) نجد أن المونتاج مكرس لخدمة الإيقاع السردي تماماً توافقاً مع القص الشيق والمثير الذي يقوم به المغني الشعبي (الحكواتي) . أما فيلم (سوداء من. . . .) فيختص المونتاج فيه باقتراح حلول تعمل على استجلاء تناقضات عالمين مختلفين - عالم الثقافة الأفريقية وعالم الثقافة الأوروبية.

بالحوالة البريدية احتل المونتاج موقعاً ثانوياً - إنه يعمل على مجرد القيام بالوظيفة التوليفية بين اللقطات التي ظهر أنها تفتقر إلى التنويع القياسي والحجمي القادر على تأسيس مادة غنية للمونتاج. . . فالنسبة العالية من أحجام اللقطات كانت للقطات العامة التي توصف في دليل الأغراض التصويرية بقيامها فقط بوظيفة إظهار أكبر قدر من الحيز المكاني في ظل حركة الموضوع عليه، وبالتالي فقد كان من الصعب على المرء أحياناً تحديد أن أولوية الفكرة في عدد من اللقطات العامة للحوالة البريدية تؤول للحيّز والجغرافيا أم للموضوع.

بولين فييرا المخرج والناقد السنغالي الرائد كتب معلقاً حول هذه الثغرة: « كان من المفترض على سامبين التكثيف مع اللقطات القريبة بغرض إضاءة العديد من المواضع التي بدت ضعيفة الجاذبية وغير واضحة بما فيه الكفاية في اللقطات العامة »(٢١).

إن بولين وفي وجهة نظره النقدية هذه يعطي وبدرجة كبيرة الأهمية للدور المتعلق بالاستعمال العلمي السديد للغة السينمائية مبيناً دور الأخذ الجاد

والمطلوب للإمكانيات والمحسنات التكنولوجية بعد أن سادت وقتها النظرات التفصيلية عند عدد من مبدعي موجة التحرر للبعد التربوي والدعائي في إخراج الأفلام وأثره المباشر من إحداث يقظة الوعي لدى الشعب.

جاء إغفال سامبين لتوظيف اللقطات ذات الأحجام القريبة والتفصيلية مخلاً بإيقاع الفيلم من جهة وبإمكانية الكشف عن تعبير الطبائع وتكوناتها... فاللقطة القريبة أو الكبيرة ليس لها نظير في تقديم الصور النفسية وتسجيل حركة الحياة الداخلية للشخصيات، الأمر الذي كان يرشحها لأداء دور خاص في التعبير عن المعاناة الفردية والانشغال بالبحث في مفاصل المأساة الشخصية لإبراهيم دينق في معرض رحلة اصطدامه وطحنه بآلة البيروقراطية الحكومية على العكس من الناتج التعبيري المحدود والفقير الذي حققته اللقطات العامة التي وقفت مدلولاتها عند الوصف الخارجي للمعاناة وصراع دينق ضدّ عالم الفساد الوطني المستشري . كذلك فإن ما عنيناه آنفاً بإغفال سامبين لاستخدام الإمكانيات والمحسنات التكنولوجية في التعبير السينمائي يمكن تسميته هنا بعدم اعتناء المخرج للاستفادة من الإضاءة واللون كمفردتين أساسيتين في اللغة السينمائية. فالإضاءة واللون كانا من الممكن أن يصبحا أداتين ناجعتين لتصوير الحالات والحياة الداخلية للأبطال... ولكن المخرج لم يعرهما أدنى اهتمام، الشيء الذي يثير إحساساً بوجود فرق شاسع في تجربة إخراج سامبين للحوالة البريدية مقارنة بتجربته في فيلم (سوداء من ....) الذي كان قد سبقه من حيث التحقيق. إن ذلك الحل المونتاجي الذي جاء به المخرج في مشهد تسابق خطوات المخدم الفرنسي

وهو يحاول الخروج من حي (ديوانا) الفقير بداكار يكاد لا يعثر على مثيل له في الحوالة البريدية الذي لم يضطلع المونتاج فيه بدور التشويق وصنع المفاجأة وخلط المشاعر بالقدر الذي وفّر فيه قسطاً ممتداً من الشعور بالرتابة عندما سمح للمشاهد الطويلة بالتعاقب على إيقاع من البطء وعدم الضبط للأطوال المترية للشريط مما أعاق افتراض التصاعد في الإيقاع النغمي والدراماتورغي لدى المشاهد .

إن هنالك سببين ربما يكونان قد أسهما في خلق هذه النقاط النقدية حول الفيلم. أولهما فني يتعلق باستعمال سامبين لنوع معين من العدسات في مشاهد المدينة وتجوال دينق على المصالح الحكومية وهي عدسات الالتقاط البعيد والتي عادة ما لا تستطيع التعويض عن الوظيفة والغرض الذي تقوم به لقطات الكاميرا المتحركة عن طريق التصوير باليد أو التصوير بتحريك رأس الكاميرا .هذا إذا ما افترضنا أن الأدوات التصويرية الأخرى كالشاريوه وغيرها لم تكن متاحة وقتها في ظروف تصويرية كتلك التي واجهت سامبين عند ذلك التاريخ. فالتصوير على الطبيعة أو التصوير الخارجي احتل نسبة ٦٠٪ تقريباً من مجموع الناتج التصويري للفيلم وهو في هذه النسبة العالية لم يخضع إلى عامل التنويعة بالوسائط التصويرية المتعددة التي كانت من الممكن تحقيق قدر جمالي مقنع من تشكيل مستويات تعبيرية نافذة عن الحدث أو الواقعة الدراماتورغيه. إن هذا الخلل ربما كان سيظهر على قدر أقل إذا ما تم التصوير على الأبيض والأسود ولكن التصوير على الألوان التي يخوض غماره لأول مرة سامبين قد زاد من إمكانية ملاحظة العيب الفني.

أما السبب الآخر لبروز نقاط نقدية هذا الفيلم فربما يكون فكرياً أي أن سامبين وباتخاذه لمعالجات منهجية معينة كالتصوير بالعدسات البعيدة وعدم الميل إلى استخدام اللقطات المتحركة قد قصد تعميق الملمح التسجيلي للفيلم باعتماده وثيقة تاريخية ضد الفساد الوطني بأفريقيا وهذا الاحتمال ما يرجحه رأي الناقدة (مارغريت تاريت) التي تصف هذه الفكرة قائلة: « عندما نشاهد هذا الفيلم يتضح وبنحو جليّ أن مهمته الرئيسية كانت مهمة اجتماعية أكثر منها سينمائية.... هذا الفيلم يظل مغلفاً بالروح المسرحية »[٢٢].

نعم هذا ما يمكن الاتفاق حوله.... فالموضوع السوسيوثقافي بالفيلم يتسامق على الفني، الأمر الذي يؤكده سامبين بنفسه في أحد الحوارات: « إن ما يهمني هو طرح المشكلات التي تواجه شعبي. إن السينما وباعتقادي أداة للحدث السياسي ،ولكني لا أريد عمل أفلام شعاراتية... إن الفيلم مجال آخر وأنا لستُ على تلك الدرجة من السذاجة بحيث أفكر أنّ باستطاعة فيلم واحد تغيير الواقع السنغالي ولكن وباعتقادي أننا إذا ما كنا مجموعة من المخرجين الذين يعملون على تحقيق أفلام تنطلق من ذلك المفهوم فإننا سنتمكن من تغيير الواقع القائم »[٢٣]

من منطلق هذه الفكرة و عن هذا الموقف بالذات يحقق عثمان سامبين فيلمه القادم (خالا) الذي تم تصويره عام ١٩٧٤م.

نتناول هنا بالنقد والتحليل هذا الفيلم على الرغم مما سيبدو تجاوزاً في نظام التتابع الزمني في الإبداع السينمائي لعثمان سامبين . ففيلم (خالا) ليس هو

الفيلم الذي يلي ويعقب (الحوالة البريدية) ولكنه وبمنطق البحث العام يعبر عن الموضوع ذاته في نحوٍ معمق وصورة أشد تنظيماً.

(خالا) - عجز الرمز وسقوط الطبقة

في العام ١٩٧٣ صدرت الطبعة الأولى لحكاية أدبية جديدة لعثمان سامبين بعنوان (خالا) ليقرر الكاتب وبعد عام واحد تحويلها إلى فيلم روائي طويل. مرة أخرى يتخذ سامبين منهج الإعداد الطويل نفسه والتحضير مع مجموعة من الممثلين غير المحترفين... يستمر التصوير قرابة خمسة أسابيع. يخرج الفيلم في نسختين لغويتين - لغة الوولف، واللغة الفرنسية.

فيلما (خالا) و(الحوالة البريدية) حملا قدراً من المتشابهات والعلاقات التقاربية . نلاحظ أن مصير البطلين يقع في مجرى حياتي واحد، فالحاج عبد القادر بيه يمكن اعتباره أحد أولئك الموظفين البيروقراطيين الذين أضروا وتضرر منهم إبراهيم دينق، فالحاج عبد القادر هو أحد الوزراء بأول حكومة وطنية بعد الاستقلال وأحد الذين أثروا من خلال ممارسات الفساد الإداري والمالي الذي خلق جملة من الظواهر السلبية كجمود الاقتصاد الوطني وتحلل العلاقات بالخدمة المدنية والبناء الاجتماعي المتأثر أيما تأثر بظاهرة البطالة وتكدس الطاقات السلبية كذلك للمواطنين. من ناحية أخرى فإن عجز الطبقة الحاكمة - طبقة النخبة السياسية والاقتصادية قد خلق عجزاً موازياً في ظروف وأحوال الطبقات الشعبية التي يصدر عنها إبراهيم دينق الذي يصل به العجز مرحلة عدم القدرة على رؤية مستقبل سعيد ببلده بلقطات تصف الاحتفال بمناسبة الاستقلال - اليوم التاريخي للانتصار على الاستعمار

وحلول عهد وطني جديد يبدأ فيلم (خالا).

الحكومة البيضاء والحكومة السوداء تتبادلان المواقع في اجتماع رسمي مهيب. الجماهير الشعبية خارج مبنى الحكومة تعبر بالغناء والرقص على إيقاعات الطبل عن بالغ سعادتها. صوت الرئيس الوطني الجديد الذي يتهدج بالوعود الجميلة والعبارات المتفائلة. الآن من الممكن أن نصف احتمال وقوف إبراهيم دينق في ذلك الميدان ضمن الآلاف المصطفة سعيداً كما الآخرين يغني ويرقص من دون أن يساوره أدنى شك بأنه وبعد سنوات قليلة من هذا الاحتفال سيتحول إلى شخص عظيم الريبة، عديم الثقة في الوعود بالتغييرات الإيجابية وتحسن الأحوال تحت ظل الحكم الوطني المتفاخر حالياً بتسلمه لمقاليد الحكم.

تطور الأوضاع في فيلم (خالا) يعكس عواقب الوعود السخية التي برعت بها القيادة الوطنية الحاكمة. فالحاج عبد القادر - الشخص الذي يتوقع منه خدمته لاحتياجات المجتمع والحرص على رفع قدراته، وتكريس حالة من الديمقراطية يتضح أنه وزملاءه الوزراء قد تم شراؤهم منذ البداية من قبل الإدارة البيضاء. إن الحاج عبد القادر الذي يتحدث عن التغييرات الجديدة بثقة مفرطة ولهجة مغرقة في التفاؤل والحماس لا ينتمي فكرياً وروحياً للنظام القديم فقط بل يعد العدة ليتزوج للمرة الثالثة. احتفال كبير يقيمه الحاج بهذه المناسبة. احتفال يشرفه كبار رجالات الدولة وعلى رأسهم رئيس الجمهورية المستقلة. يودع الضيوف الحاج العريس متمنين له ليلة سعيدة. ليلة الزفاف تكشف أن الحاج عاجز جنسياً . حاج عبد القادر لايصدق ما

جرى له ولا تفسير لديه سوى أن سحراً أسود ضربه وأن (الخالا) - الكلمة التي تعنى العجز الجنسي في لغة الوولف عملٌ مدبر بفعل الأعداء والأشرار الذين لم يرقهم أو يعجبهم النجاح الذي أصابه في كونه قد غدا وزيراً في أول حكومة وطنية. هكذا الوزير ويشاطره في ذلك الرأي السيد رئيس الجمهورية شخصياً الذي ينصحه بمراجعة الماراغوب - الرجال المخولين بطرد وإبطال مثل هذه الأعمال من جسد المسحورين. يبدأ الحاج في اللجوء الى المعالجين الشعبيين مضطراً للسفر أحياناً إلى أقاصي المدن وطرق أبواب بيوت القش والصفيح الواقعة على أطرافها حتى يظفر بوصفة أو تفسير يعينه على عودة الحياة لما فقده. بعد قليل يبدأ الحاج عبد القادر في اكتشاف ماهو أسوأ وأفظع، فالحياة لم تخرج فقط من ذلك الجزء العزيز لديه بل من أجزاء أُخرى عزيزة في شبكة وجوده.

تموت تجارته تدريجياً ويلحق بمتجره الخراب حين تصاب تجارته بالكساد. يصارح الحاج أصدقاءه من النخبة ويطلب تدخلهم لمساعدته من الإفلاس بينما يسجل هؤلاء له الضربة الإضافية بإعلان تنحيته من الوزارة وإدارة الظهر له.

ذلك كان الوجه الظاهري للأحداث والذي جاء عن طريق السرد المتوازي. أما الكنايات والرموز التي اتصلت وشكلت الوجه الخفي فيمكن تلخيصها من أن العجز الجنسي الذي وقع على الحاج عبد القادر لم يكن إلا عجز قدرات الطبقة الجديدة للقيادات الأفريقية إزاء مسائل التحديث السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وجعل للاستقلال معنى حقيقياً من تلك المجالات

وواقعاً حيّاً ملموساً للتحرر والتقدم - هذه الأهداف النبيلة التي حلت محلها أطناب الديماغوغيا والمكر والتآمر كآلات وحيدة ممكنة لتحقيق معزوفة الحكم والقيادة (الوطنية) المثالية.

بلا هوادة يُشخص سامبين هذا الداء في مختلف المفاصل التنظيمية للحياة فيكشف في صورة سقوط الحاج عبد القادر سقوط تلك الفئات الوطنية وفشلها الذريع في تبني قضايا الجماهير الشعبية وترجمة أحلامها التي تتدهور أوضاعها شيئاً فشيئاً إلى الدرجة التي تواجه فيها وقبل انقضاء نصف قرن لحصولها على الاستقلال أبشع أشكال التحلل عندما غدت المجاعات والحروب الأهلية والكوارث الاقتصادية هي تمام كلمة السر للوعود الإيجابية التي كانت قد تلقتها من فم أبنائها الميامين عشية الاستقلالات .

يكتب الناقد جون نفراب: «يعود نجاح فيلم خالا وبصفة أساسية إلى الطريقة الفولكلورية الأفريقية التي تم تحقيقه عليها، فبناؤه ومضمونه يجعلانه أفريقيا صميمياً.... خالا فيلم ممكن الفهم لأي مشاهد بواسطة تعبيراته الواضحة الجلية... إنه فيلم يقدم فتحاً عن حقيقة الطبيعة السياسية لاستقلال بلدان أفريقية كثيرة وذلك في رسمه الذكي أُسلوب حياة القياديين الوطنيين بجانب رسمه لواقع حياة القطاعات الشعبية .

إن سامبين قد تمكن من طرح مشكلات رئيسية سوف يأتي زمن لعديد من الشعوب الأفريقية للاصطدام بها ومواجهتها.»[٢٤]

إذا ما كان سامبين يتنبأ وعبر سلسلة الانتقادات للنخبة الأفريقية الاستقلالية بأيام عرجاء قادمة، فإن اتباعه لمنهج تعميم الأخطاء وقراءة ما وراء

الواجهة قد تناسب وتطابق مع صورة الحاضر الأفريقي في مستويات التطور السياسي والاقتصادي والاجتماعي التي لا تزال فيها وضعية الديمقراطية وفكرة المشاركة الشعبية وضعية وفكرة مغتربتين تدعوان للرثاء حيث لا يحالف التوفيق حتى هذه اللحظة أي دولة أفريقيه في تحقيق استقرار اقتصادي نسبي يفي والوعود الجميلة التي تفوه بها الحكام عشية الاستقلالات لشعوبهم.

أما أشير ونستون الناقد السينمائي الأميركي فيصف فيلم خالا قائلاً: «يُعد هذا الفيلم ظاهرة من حيث احتواء نسيجه على مناقشة واقعية. إن السنغاليين يقدرون عثمان سامبين كمخرج وكاتب سيناريو استثنائي القدرات.» غير أن ماهو جدير ذكره يخص الحكومة السنغالية التي أعطت وبصعوبة كبيرة موافقتها على عرض هذا الفيلم فقط عندما وافق سامبين على حذف عشرات اللقطات المهمّة من الفيلم وبعد تدخل العديد من المنظمات السياسية والثقافية ليتم السماح بعرض الفيلم بعد ذلك بالسنغال ويتمكن نصف سكانه من مشاهدته دون أن يجدوا أدنى صعوبة في فهم ان المقصود به هي السنغال في حوار قام به الصحفي والناقد المصري يوسف شريف مع عثمان سامبين يؤكد المخرج: «أن عملية الإبداع عنده عملية سياسية. كما يجب التعبير عن المشكلات في شكل فني ويردف قائلاً: أنا في كتابة الحكاية، كما في إخراج الفيلم أُظهر أن البرجوازية في بلدان العالم الثالث هي برجوازيه تابعة للتنظيم الرأسمالي الذي يقوم بدور الخادم للإمبريالية»[٢٥].

إن التحليل في خبايا السطور الآنفة لا يقود إلى إيضاح أن سامبين قد تشكل نظرياً وسياسياً من تلك المرحلة التي كان فيها المدخل الآيديولوجي يطغى على المستوى الفني حسب وإنما النظر إلى العلاقات القائمة التي كان يقر بأن الرأسماليين والإمبرياليين هم الأشرار الوحيدون واعتبار أن الشخص الميسور الحال ليس أكثر من شخص يستحق الطعن في أخلاقه بينما الفقير انسان مُبرّأ لا يمكن تقييمه على تلك الطريقة . هذه الاستقامية أو المنهج الذي لا يعترف بوجوب منطقة وسطى ما بين الأسود والأبيض قد أخرج سامبين في الكثير من المعالجات من الطور وأعطى نتائج سلبية غاية في الخطورة. فالقيمة الفنية الجمالية للعمل غالباً ما صغرت قامتها عن قامة القيمة الدعائية التربوية التي كانت تعد الوسيلة الأكثر قدرة على التأثير في وعي الجماهير الأُمية.

في لقائه مع الناقد س. شيرتوك يقول سامبين : «إن المسألة تكمن في أن ٨٠٪ من سكان أفريقيا في عداد الأميين لذا فإن كتبي تقرأها الصفوة والنخبة التي لا تتجاوز نسبتها في أحسن الأحوال ٥٪ من النسبة الكلية للسكان»[٢٦] هكذا يفسر سامبين وبتلك الأسباب سر لجوئه إلى السينما، تلك اللغة القادرة على الوصول إلى أغلبية السكان والتي تجعله مفهوماً من قبل كل المشاهدين الأُميين ذوي الوعي الذي يرى سامبين في تطويره واجباً استراتيجياً له.

إن النظر بالتحليل الى مضمون القيمة الدعائية التربوية التي يرى سامبين في الأخذ بها واجباً وهدفاً إستراتيجياً له يسهم على نحو دقيق في قراءة

الكثير من الحلول المتصلة المتأثرة بذلك المضمون من القيمة الدعائية. ففي اللقطات الأولى من المشهد الافتتاحي لفيلم (خالا) يظهر سامبين البيض وكأنهم قد وجدوا في النخبة من الوطنيين السود الوسيلة المثلى لحماية سلطتهم وتسهيل مهمة منحهم الاستقلال . فمن منظور التعبير الفني عن تلك الفكرة يستخدم المخرج معالجة رمزية لا تخلو من خشونة بائنة عندما يجعل الوزراء البيض يخرجون الواحد تلو الآخر من قاعة الاجتماعات في الوقت الذي يحل فيه محلهم الوزراء الوطنيون الأفارقة ولكن قبل ذلك يضع الوزراء الفرنسيون أمام مقعد كل وزير سنغالي حقيبة ديبلوماسية يقوم كل وزير وعلى طريقة البانتومايم بفتحها منفرجة أساريره عن ابتسامة كبيرة تنم عن الدهشة والسعادة لما وجدوه داخل الحقائب من أموال بالعملة الصعبة.

نفذ سامبين هذا المشهد على النمط التجسيدي في التمثيل الذي ظل متبعاً في العديد من الأفلام الكلاسيكية الأوروبية ولكن توظيف سامبين لممثلين غير محترفين قد أفسد من الأداء الانسيابي المثير في عرضه للتفاصيل والطبائع الإنسانية. إن هذا المنهج في العمل مع الممثلين والذي يتخذه سامبين في جميع أفلامه يقدمهم كانعكاس لتقاليد اجتماعية وسياسية بعينها مثلما هي الزوجة الأولى للحاج عبد القادر المجسدة للصراع بين التقاليد والحداثة، كذلك ما تمثله الابنة للأفكار الجديدة وسط الشباب .فمن غير الموضوعي القول بأن سامبين بتقديمه لهذه النماذج يلغى لفرديتهم ولكن من حكم المؤكد والثابت أنه يعبر بواسطتهم عن مدخله الذي يتخذه للتعريف بالطبائع كنتاج مباشر لهذه النرعة الاجتماعية.

في العودة مرة أخرى للمقارنه بين (خالا) و(الحوالة البريدية) وعلى ما ذكرناه من قبل من توافق في الموضوع وتقارب يقوم في مفاصل بعينها بين الفيلمين إلا ثمة اختلافات نجدها . ففي فيلم الحوالة البريديه ارتباط وثيق بين الأسباب والنتائج حين تشير الحظوظ السيئة لابراهيم دينق وخيبات أمله المتكررة لحالة من التعارض الحاد بينه وبين الفئة الإدارية القائدة في نطاق الفلسفة والمفاهيم والاعتقادات التي تحملها ؛الأمر الذي لا نجده في خالا الذي يبدو فيه سامبين غير متخاصم تماماً في مجرى التفكير والاعتقاد بالسحر الأسود ومفعوله مما يترك ويؤشر لتفكير لا عقلاني وصوفي واضح يلقي بظلاله في تركيب الصراع القائم، بل وكامل الإنشاء الدراماتورغي للفيلم. فأكثر ما هو مفاجئ ومذهل في فيلم (خالا) هو وجود الـ(خالا) كفكرة وفعل الأمر الذي لا ينفي اتصال اعتقاد صاحب العمل أو المؤلف بها. فالعجز كفكرة كان من المؤمل أن يمنح الفيلم بعداً بلاغياً جذاباً إذا ما اتخذه المؤلف ووظفه كرمز وكناية أكثر مما هو معالجة مباشرة وصريحة خاصةً بالمشهد الأخير الذي يظهر فيه رأس جماعة الشحاذين عندما يقدمون إلى منزله مخاطباً له بأنهم هم الذين أرسلوا له العجز - الفكرة التي يدحضها التحليل المنطقي للأشياء عندما يضعها من الجانب الآخر فيصبح الصعود المالي والاجتماعي الذي كان قد جرى للحاج هو كذلك من صنع وابتكار السحر الأسود وبالتالي استبعاد أية عوامل مادية أخرى للتجربة. من الناحية الأخرى يبدو سامبين وفي سائر التطور الدراماتيكي للأحداث مقتنعاً باتصال أو انفصال الحاج من تلك العوالم الروحية الخصبة مثلما نرى الحاج قد حرر شيكاً على بياض من رصيده

لأحد رجال السحر الأسود وتعرف به وعلى سرعة البرق الأوساط السياسية والتجارية.

إنه بالإضافة لاستطراد سامبين الواضح في هذا الفيلم لأسلوبه الدعائي ، التعليمي التربوي ،فالمخرج يتبع أسلوباً خشن النبرة في نقده لشرائح القياديين الوطنيين الذين يتمادون دون إحساسٍ بالذنب في إضعاف وانهيار الإنسان البسيط الذي لا يفقد القدرة في معاقبتهم على ذلك. ففي المشهد الأخير بالفيلم يأتي الشحاذون والمشردون فرادى وجماعات يصطفون على خط ممتد يدخلهم إلى منزل الحاج عبد القادر لكي يخبروه بأنه سيصبح عاجزاً إلى الأبد لأنهم هم الذين صنعوا هذا السحر وأن الحاج إذا أراد التخلص منه فعليه أن يخلع ملابسه ويعطيهم ظهره عارياً حتى يبصق كل منهم عليه منفرداً.

إن موضوعات كاللاعدالة والخداع الذي تقوم به المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية لدولة ما بعد الاستقلال الأفريقية يتكرر بهذا الفيلم بدرجة يفوق فيها التعميم جميع الأعمال السابقة لسامبين بحيث يرتفع النقد لقوى السلطة بنحو يظهر فيه العجز كصورة رمزية معممة مما يجعل الاتفاق صعباً مع الناقد الأميركي (كولا) عندما يكتب: «أسلوب الفيلم قصصي خالٍ من الرمزية المصقولة المتصلة بطرق القص البصري... كما أن الإطالة الزمنية في مشاهد كالزواج ومسيرة الشحاذين تبدو مدروسة ومقصودة»[٢٧].

نعم إن عثمان سامبين يقوم ببناء المضامين على قانون الأُسلوب القصصي ولكنه يثري ذلك وباستمرار بالصور التعميمية التي تتضمن أفكاراً من الكناية والرمز – فانهيار أو انسحاق السيرة الذاتية للمستثمر التاجر،

السياسي الحاج عبد القادر تحمل معنى رمزياً بالفيلم. فبالرغم من القوة التي تبدو له من خلال أناس حوله يقفون على أعلى السلالم الاجتماعية إلا أن مثل تلك القوة قد تكون زائفة وقابلة للانهيار في أية لحظة إذا ما اتفقت مراكز القوى في الوسط المحدد على التخلص منه.

عثمان سامبين وفي فيلميه (خالا) و(الحوالة البريدية) يدفع بالنقد الاجتماعي إلى أقصى مستوى ممكن من الوضوح والفهم مخاطباً الجماهير الشعبية التي يريد لها رؤية صورتها على الشاشة: وبالتالي مساعدتها على استيعاب أسباب فقرها ووضاعتها محرضاً إياها على التغيير وخلق ظروف أفضل لحياتها. لقد كان من المهم لسامبين تطويع الأدوات الفنية لخدمة تلك الأغراض ولكن، وكما وصف الرجل نفسه في أحد الحوارات المشار إليها من قبل بأنه لا يمكن أن يكون ساذجاً إلى ذلك الحد الذي يجعله يتصور أن التغيير الاجتماعي يمكن أن يتأتى عن طريق فيلم أو فيلمين ولكن المهمة المناطة للسينما بالتغيير تتطلب مجهودات عديدة مكثفة عبر تحقيق المزيد من هذا النوع من الأفلام الذي يستهدف إيقاظ وعي الجماهير.

الناقد السوفييتي سيمن شيرتوك يقدم تصنيفاً لاتجاهات سينما أفريقيا الاستوائية قام به الناقد التونسي فريد بوغدير والسنغالي بولين فييرا.

يتفق بوغدير على أن هنالك اتجاهين: الأول ويمثل السينما القادرة على تمثيل الثقافات الأفريقية المختلفة واستدعاء حضورها. والثاني يمثل سينما اليقظة التي تعمل على تطوير الوعي بالتاريخ والهوية الثقافية الأفريقية وتجعله قادراً على اجتياز مصاعبه ومحنه. غير أن فييرا وبجانب اتجاه سينما اليقظة

يضع اتجاهاً ثالثاً يسميه بالسينما السياسية.

شيرتوك وبعد فحصه لآراء الناقدين بوغدير وفييرا يخرج بنتيجة عادلة تفيد بإمكانية تقسيم السينما الأفريقية إلى اتجاهين: اتجاه فولكلوري، واتجاه مشكلاتي... أي ما يتضمنه التصنيف الثاني لبوغدير وهو.... أي شيرتوك يصبح بالفعل عادلاً للغايه بشأن سينما المشكلات عندما يقول: «هذا الاتجاه ليس متحداً. إن أفلامه تختلف باختلاف مؤلفيها الذين يقفون على مستويات متباينة من الوعي بالواقع. فالتيار الأول بها ماركسي يبحث وراء الأسباب والدوافع الاقتصادية والسياسية.

أما الثاني فهوأخلاقي يحتوي على الأنواع الأثنية، ولذلك فإن سينما المشكلات يمكن تقسيمها إلى أخلاقية وسياسية(٢٨) غير أن ما يجب الإشارة إليه هنا أن تلك النتائج من التقسيم ،تتعلق بالمرحلة التأسيسية الأولى لسينما أفريقيا الاستوائية التي تخرج منذ النصف الثاني من الثمانينيات وبداية التسعينيات من إطار ذلك التقسيم بفعل التطور الذي جرى لها. أما النتائج التي يعطيها شيرتوك عن بدايات الأفلام الأفريقية بالستينيات وأوائل السبعينيات فتصبح مفاتيح مهمة للتحليل والرواية في أفلام السينمائيين المتنوعين. وفي هذا التصور نجد أفلام سامبين تمثل النزعة الماركسية في الكشف عن الدوافع الاقتصادية والسياسية للظواهر حيث ظلت المهمة الأخلاقية والتربوية من أولويات البحث الإبداعي له.

(أميتاي) - الهروب - إلى التاريخ

في فيلميه (خالا)، و(الحوالة البريدية) يحلل عثمان سامبين في ظاهرة

الحياة المعاصرة. أما بفيلميه (أميتاي) - إله الرعد و(سيدو) فإنه يحلل الظاهرة التاريخية من منطلق الحياة المعاصرة، وهو في بحثه على الصعيدين قادر على تحقيق المعالجات الفنية والبصرية على مستوى واحد . وفي عمله على مستويي الشكل والمضمون الفني يحرز تكافؤاً في معالجاته . فرمزيته المستقيمة الخطوط ووعظيته الماثلة تتعادل مع نزعته الواعية، القاصدة مخاطبة القدر الأوسع من الناس الأميين. أما في البعد الآخر له كفنان فإنه يبحث بصورة دائمة عن وسائل جديدة لإغناء أبنيته الفنية. غير أن سامبين وبوصفه دعائياً فإنه يعمل على توظيف كلا الجانبين حتى يرتفع بالذوق الجمالي لمشاهديه. . . . هذه الخطوة الجديدة في هذا الاتجاه مثلته أفلام تحليل الظاهرة التاريخية. . . أفلامه التاريخية.

يقول عثمان سامبين في وصفه لظروف ولادة فيلم (أميتاي) : « حاولت من جانب أن أبتعد عن المدينة لأني كنتُ قد صورت داكار في (الحوالة البريدية) وجزئياً فيلم (سوداء من . . . .) بالإضافة لفيلمي القصير (باروم شاريت) أما من الجانب الآخر فقد اهتممتُ بمصير البطلة السنغالية آني سيتوي والتي يتذكرها الفرنسيون باكين سيتوى التي قادت النضال ضد مجموعات الاستعماريين. لقد تسلمت تلك المجموعات أمراً بتجميع خمسين طناً من الأرز من كل قرية - أي بمقدار ثلاثين كيلو لكل مواطن. . . . وهكذا وبعد بحث طويل في هذه الواقعة التاريخية وصلتُ إلى نتيجة أن الواقعة السينمائية تستطيع أن تقدم معلومات إضافية. رصداً للتجربة السينمائية

السابقة لسامبين فإن الموضوعات التي عالجتها أفلامه قد توقفت عند حقبة تاريخية محددة - حقبة ما بعد الاستقلال - إعلان استقلال السنغال والتجربة في هذا الإطار قد لا تعطي تصوراً واضحاً حول رؤية المخرج للمستقبل - هذه الرؤية التي ربما احتاجت من المخرج للوقوف والتعرض لمعالجة مباشرة لموضوعات التاريخ اقتراناً بالنظر المهتم لتقويم وتصحيح الحاضر.

ولكن سامبين لا يرى في فيلم (أميتاي) فيلماً تاريخياً بل فيلماً آنياً يُعنى بصميم وتمام اللحظة القائمة. فالمخرج الذي سأله الناقد شيرتوك عما إذا كان فيلم أميتاي تاريخياً أجاب: «لقد انتهت حربكم الوطنية منذ أربعين سنة مضت، وأنتم لا تزالون تصورون حتى الآن أفلاماً عنها.... إن موضوع الحرب بالنسبة إليكم موضوع معاصر. دعك من حاجتكم إلى الخبرة الروحية لجيل المحاربين. أما نحنُ فقد تحررنا من النير الاستعماري منذ فترة ولهذا فإن تاريخنا مهمٌ لنا بقدر مالا نعرفه»[٢٩].

قد يكونُ من غير المفيد هنا التوغل عميقاً في مناقشة نظرية حول الخصائص المميزة لإنتاج الفيلم التاريخي أو التأسيس لنظرة معاصرة للأحداث التاريخيه، طالما يمتنع المخرج أو يتهرب من مناقشة ذلك ولكن فمن الأهمية القصوى التأكيد على أن تصوير أحداث ووقائع التاريخ تحمل من السمات الإيجابية ما يساعد على توسيع وتحذير زاوية النظر في الرؤية والإحاطة بالجانب الاجتماعي والسياسي للموضوع المعاصر.

قضى عثمان سامبين فترة تزيد على العامين في التحضير لفيلم (أميتاي) ، حيث وضع ثلاثة احتمالات مختلفة للسيناريو. جاءت الكلفة النهائية

للفيلم زهاء مئتي ألف دولار واستمر التصوير لمدة سبعة أسابيع خرج بعدها الفيلم ناطقاً بلغة الوولف المتماثلة مع لغة الممثلين المحلية حيث تم تصوير الفيلم بذات القرية التي شهد تاريخها أحداث الفيلم مما شجع وحفز سكانها على المشاركة بإيجابية وإخلاص منقطع النظير. تقول إلينا كوليغ في تصوير فيلم (أميتاي) : « جسد الفيلم تسجيلاً مبدعاً للتقاليد اليومية والطقوس الفولكلورية والعادات الاجتماعية التي شكلت أجواء خاصة للوجود الثقافي الأفريقي في مقابل الوجود الكولونيالي مما أدى إلى وحدة وقوة التعبير عن فكرة المقاومة والمكافحة للاستلاب الثقافي . إنه فيلم لا يصور التقاليد فقط، بل يساعد على فهم وإدراك خصوصية العقيدة التي تدين بها قبيلة (الديولا) وعمق احترامها لآلهتها »[٣٠].

تقع أحداث الفيلم في أثناء اندلاع الحرب العالمية الثانية حيث تغزو قرية كازاماس إحدى قرى قبيلة الديولا كتيبة من الجنود الفرنسيين تحت طلب أخذ الأُرز وتجنيد فتيان القرية للمحاربة والقتال بجانب الجيش الفرنسي . أهل القرية يفهمون أن ذلك لن يأتي عليهم بفائدة، وأن المطلوب منهم هو التضحية بفلذات أكبادهم وقذفهم في محرقة الحرب . السكان يتفقون على مقاومة الكتيبة . الدور الحيوي في المقاومه تقوم به النساء حين يقمن بإخفاء الأرز غير عابئات بالعقاب بينما الأكثرية ينتظرن الفرج من الآلهة .

سامبين وبهذا الفيلم يعرض للأحداث والوقائع بمنهج ماديّ يعبر عنها في إطار العلاقة بالحياة وقوانينها. وحيث يواصل سامبين هنا التعبير عن موقفه القائل بأفلام سيقت بألا فائدة من لجوء أبطاله كما في (باروم شاريت)

و(الحوالة البريدية) إلى القوة الخارقة. في هذا الفيلم تتوجه إحدى الشخصيات الرئيسية وتحت وقوع القهر عليها إلى آلهة القبيلة – جيمكو يتوجه الى الوثن متسائلاً: «هل أنت أشد إشراقاً من الحياة؟» وجيمكو عبر ذلك التساؤل يريد التعبير عن عدم رضاه بل وطعنه في جدوى الآلهة. ففي هذا المشهد الذي يعد من أكثر مشاهد الفيلم من حيث التأثير العاطفي، أراد سامبين ترجمة عبارة كارل ماركس الشهيرة:

«الدين أفيون الشعوب» إنه ينظر هنا لمعتقدات الأفارقة كعامل سلبي التأثير على المقاومة الشعبية التي تنتظر من السماء موقفاً خارقاً يخلصها من الاحتلال دون إخفاء سخريته من الطقوس الأخلاقية والآلهة المحلية كأمور ليس ذات جدوى. يصمم المخرج هذا المشهد في مخاطبة جيمكو للوثن بطريقة رمزية تعبر عن المنحى الذي كان من الممكن أن يغدو إيجابياً ،إذا ما اختار الشعب طريقاً آخر غير طريق التعبد والخنوع للقوى الأخرى. إن صورة جيمكو تظهر هنا كرمز لاتجاه دراماتيكي يدعو إلى أهمية التغيير الذي ستترنح الثقافة الأفريقية بدونه تحت ضربات الثقافة الغازية.

سامبين وفي (خالا)، و(أميتاي) يعبر عن موقفين متناقضين تجاه المعتقدات الشعبية. بفيلم (خالا) يكشف وعن طريق البناء الدراماتورغي ككل عن وجود مستوى داخلي لديه من الاعتقاد رغم السخريه اللاذعة التي يبديها للحاج عبد القادر أما بفيلم (أميتاي) فإنه يعبر عن رفض شرس وفظ للمعتقدات الشعبية المحلية – ولكن في هذا وذاك فإن سامبين يؤكد على امتلائه بروح الثقافة المحلية الأمر الذي يمكنه من تحقيق تميز فني متفوق في

كثير من تلك اللحظات - فسامبين وفي مشهد مخاطبة جيمكو للوثن يتمكن من تحقيق إيقاع وتوصيل إحساس مدهشين. فبفضل المونتاج تبدو الأوثان كما آلهة حيّه حقيقيه تبث القداسة والرعب معاً في نفس من يلجأ إليها. فالحلول المونتاجية التي يستخدمها المخرج هنا تكاد تعبر عن المونتاج كتجسيد مادي للمعاناة الداخلية للمؤمن. مما جعله ينجح في خلق الجو الفائق من القدسية الخاصة بها.

إن سامبين الفنان يبدو أوسع وأعمق من سامبين السياسي أو السوسيولوجي الذي يوظف أفلامه لخدمة أفكار دعائية - تلك الأفكار التي تتضاءل وتصغر إزاء البحث الفني للمخرج في الثقافة الأفريقية.

إن فيلم (أميتاي) يعدّ خطوةً متقدمة في إبداع عثمان سامبين وهو كما يصفه الناقد دجي ديفيد كابير: «فيلم رائع.... مصنوع بشكل جديد من حيث البناء والأداء - إنه بالطبع أفضل أفلام سامبين وأن مشاهدته واجبة لكل مهتم بتطور السينما الأفريقية ... إن نواقصه في المجالين الإثنوغرافي والاجتماعي التاريخي أقل من المعالجة الفنية والرؤية الواضحة عن أفريقيا ما قبل الاستقلال»(٣١) بعد عرض الفيلم بباريس مدح نقاد كثيرون القيمة الفنية للفيلم. فقد أدلى الناقد برأيه قائلاً: «تمكن المخرج وباقتدار بائن من استخدام الإمكانيات التكنولوجية للتأثير على المشاهد». المخرج وليام ف. وان برايت وصف معلقاً على الفيلم: «لم يتح لسامبين قبل هذا الفيلم من استخدام الكاميرا بالنحو الذي قام باستخدامها هنا في هذا الفيلم» . أما إيل بيرسون فقال: «إن بالإمكان وضع أميتاي في مقام واحد مع أنتيفونا لسوفوكل من

ناحية المضمون – إنه لا يشبه أي فيلم آخر من حيث الأُسلوب »

أما في تقييم نقاد آخرين كدانيلا سيروس وآرميس فإن البناء الملحمي والعلاقات الدراماتورغية قد أظهروا سامبين في حجمٍ أقل من قدراته الحقيقية. . . . هذه الآراء التي من الصعب الموافقة عليها ولاسيَّما أنّ البناء الغالب أو الطاغي على الفيلم ليس بالبناء الملحمي حيث تقع الواقعة التاريخية في ثنايا مضمون متطور في خطوطه كافة. فالحدث القائمة يمكن قصّه في عدد محدود من السطور. إذ لا يوجد بطلٌ رئيس كما رأينا في أفلام سامبين السابقة بل يوجد بطل جماعي، والمجموع هو البطل وبالتالي تغيب إمكانية الكشف عن وحدة الفكرة بالقوانين الأخلاقية ذاتها التي طبعت ووصمت الأعمال السينمائية السابقة للمخرج . هنا مضمون يحكي عن مجيء الفرنسيين إلى القريه وعن صلاة الرجال وإضراب النساء والعقوبات التي قامت نتيجة ذلك. إنه يحكي عن دفن الأبطال والنهاية الدرامية: ولكن كل وضع من الأوضاع السابقة يتحول الى صورة مكانية واسعة يستخدم فيها سامبين كل أدوات وعناصر التعبير السينمائي لتوصيل وجهة نظره فنياً إظهاراً لمشكلات واقع الصورة المكانية، مترجماً المصائر التاريخية التي واجهتها أفريقيا الاستوائية.

ومن نافلة القول أن سامبين ليس ابناً للمدينة وهو إذا ما استعار بعضاً من خبرته الحياتية في المدينة بأفلام سبقت فإنه مسكون بتكوين الريف وثقافة الريف من أشكالها الأخلاقية والفنية كافة ففي الريف الصورة المكانية لفيلم أميتاي – يجد سامبين نفسه أكثر ارتياحاً وحرية في القول المبدع عن الثراء

الفني لثقافة ذلك المكان... هذه الحقيقة التي عبر عنها المخرج ذات مرة قائلاً: «أنا أُفضل الأدب لأني أجده أكثر غنى من السينما من حيث أدوات التغيير.... إن بإمكانك الغوص أعمق في حقائق وجوهر الأشياء.»(٣٢).

نعم هذه حقيقة لا مراء فيها فالرجل رغم قدراته ومهاراته العالية إلا أن ما أصابه في الأدب يفوق بمراحل ما أصابه في السينما التي ربما اختارها بغرض توسيع النطاق الاستقبالي لخطابه النظري والسياسي، وتمليك آرائه لأكبر قدر من مواطنيه ولكنه ومن منظور العمق البحثي في اللغة السينمائية كان محدود النتائج. فهنا فقط في (أميتاي) وبعد تجارب عديدة يتمكن سامبين من استنطاق الفرادة والتفوق في صناعة الصورة السينمائية. ففي فيلم (أميتاي) يتمكن سامبين من أن يخطو خطوة واسعة في المعالجة البصرية الخلاقة للأفكار. ففي هذا الفيلم توجد أفكار مبدعة وبصفة تستمر طوال مدة العرض... فحركة الكاميرا حركة ذكية تعقد أهدافها دونما لبس أو غموض أو قصور، والتكوين الخاص باللقطات تكوين مدهش بترتيب عناصره وبراعة تفاصيله.... إنه هناك حيث النساء يجلسْنَ تحت الأشجار والرجال يؤدون في صلواتهم ،والفتية يمشون متراصين في صفوف منظمة مدروسة الإيقاع.... هنالك في تقاليد الدفن وتقاليد الثقافة الشعبية التي يجيد سامبين توظيفها بحس فني نادر وشفاف. إنه يكاد يتعرف هنا وبشكل حثيث ودقيق على الكيفية المثلى التي يستطيع بها السيطرة على انتباه المشاهد ومتابعته الشغوفة للحدث من خلال الاستفادة القصوى من جماليات المكان. إن المخرج ولأول مرة يصيب توفيقاً هائلاً في حسن استخدام وتصميم

عمل الممثل غير المحترف. فبالرغم من العقبات التي واجهت سامبين في عنصر المشاركة الكثيفة لممثلين غير محترفين إلا أنه يخرج من هذه التجربة غانماً منتصراً عندما يعرف كيف يستخرج الأشكال الأدائية الصائبة والقوية من الخبرة النفسية للممثلين والمؤدّين الذين أكدوا انسجامهم مع الموضوع السينمائي منذ الوهلة الأولى. سامبين وارتباطاً مع هذا المعطى الإبداعي يدفع بالسلوك النفسي لهم للتطور عبر الاختيار الموفق للحركة الجسدية المنسابة والمونتاج والإيقاعات الموسيقية تتويجاً للقفزة الإبداعية التي أحدثها سامبين في (أميتاي) .يحقق المخرج فيلم (سيدو)، هذا الفيلم الذي يمثل ذروة الإبداع السينمائي لسامبين مما يدفعنا إلى خاتمة التحليل لأفلام هذا المخرج بدلاً عن فيلم « معسكر تراوري » الذي يليه من الناحية الزمنية كفيلم أخير له.

(سيدو) - البحث عن الهوية الدينية لأفريقيا

فيلم (سيدو) يعد الإنجاز الأضخم في رحلة الرجل السينمائية،فقد تم تصويره بالسنغال، وتجاوزت كلفته الـ 500000 دولار والتي عادت منها 80% كعائدات عرض الفيلم ،كأفضل رقم يتم إحرازه من دون الأفلام الأخرى للمخرج (سيدو) الذي تم الإعداد له في فترة تقارب العامين. انتهى تصويره في عشرة أسابيع حيث قام بالتصوير المصور الفرنسي المفضل لسامبين جورج كريستيان بمساعدة سينمائيين شباب كموسى باتيلي وعثمان .م. باي.

ثمانية أعوام مرت بعد إنتاج الفيلم حتى سمحت الحكومة السنغالية بعرضه. فالفيلم قد وجهت له تهمة الإساءة إلى الإسلام ومشاعر المسلمين

باستخدامه لكلمة (الأسياد) رغم أن سامبين يشمل المسيحية في نقده كذلك. كما في (أميتاي) يتعرض (سيدو) لمسألة في غاية الحساسية بالنسبة إلى عدد من الشعوب الأفريقية التي يرمز لها المخرج في الفيلم بالشعب الواحد. تقول إلينا كوليغ في وصف هذا النزوع: «عالم أفريقيا القديم كجزء من العالم القديم ينطوي على جملة من اللحظات الإيجابية التي يمكن أن ترفع من قيمة الحياة المعاصرة إذا ما انتبهت الشعوب لذلك - هكذا هو فيلم (سيدو) كما فيلم (أميتاي) يثيران حالة من الاقتراح على اليقظة والتوظيف لتلك اللحظات»[٣٣].

إن استلهام فيلم (سيدو) لقوة الماضي ووحدته يأخذ مدى عميقاً شديد الغور، فالمخرج ينتقد تلك المؤسسات التي عملت على هدم وتقويض ذلك البناء المتحد.

سامبين في هذا الفيلم لا يحدد تاريخاً لوقوع الأحداث... فالمشاهد بإمكانه أن يتخيل وبحرية تامة الموعد والزمان الذي جرت فيه الوقائع إذ إن ما اهتم به المخرج بالفعل هو الإشارة إلى التاريخ؛ إذ لا يهم أن يكون التاريخ بعيداً أو قريباً، فالعظة من النتائج وسياق التأثيرات الذي أفرزته فيما بعد من مجرى التطور الراهن ويثير موضوع الفيلم الاحتكاك الذي نشأ بين الثقافة الشعبية الأفريقية والنهضة الإسلامية التي عبرت عن حضورها بواسطة حركة الفتوحات وجماعات نشر الدعوة الذين دخلوا أفريقيا من شمالها وغربها متوغلين إلى قلبها وأجزائها الاستوائية.

يختار المخرج قرية من الجزء الاستوائي حيث تسود الأعراف والتقاليد

والطقوس الشعبية ولكن إبراهيم زعيم القرية وشيخ القبيلة القاطنة بها يعلن دخوله الإسلام، أي ما يعني انخراط فئة المقربين والموالين له؛ الأمر الذي يحدث انشقاقاً وصراعاً ضارياً بين القسم المؤيد لهذا الاتجاه والقسم المضاد له. هذا الصراع الذي يفتح الباب على مصراعيه لنشوء تنافس حامي الوطيس بين تشكيلة القيم الأخلاقية الجديدة ،والقيم الأخلاقية الموروثة على الرغم من أن قيم العقيدة الجديدة لا تزال غير منعكسة في النظام اليومي للحياة الروحية لسدنتها. فزعيم القبيلة إبراهيم ورجاله لم يقيموا بعد أي انقطاع نهائي مع التقاليد الشعبية، ولكن في المقابل تزداد نقمة المعارضين لهم على هذا السلوك ،حيث تقود المعارضة ابنة الزعيم الأميرة دير إيسن، حيث تتعرض الابنة للاعتقال بواسطة الخطف، بينما الوالد ليس باستطاعته فعل شيء بسبب وقوعه التام تحت سلطة الإمام الواحد . إن إبراهيم يجد نفسه في محنة لا حدَّ لها عندما تفلت الأمور من يده فهو لا يستطيع أن يمضي بمواطنيه إلى الديانة الجديدة وهو غير قادر على الرجوع إلى الديانة والتقاليد الثقافية المحلية.

في لقاء معه بمهرجان كان بفرنسا يذكر سامبين: «بالطبع الغرب مذنب في الكثير.. ولكن الذنب الأكبر هو ذنب الزعماء والشيوخ ذوي الجلدة السوداء الذين تحالفوا مع أشكال ومحاولات الغزو والاستعمار.»[٣٤]

الزعيم يقع ضحية مصالحه التجارية الخاصة في تحالفه لنشر الإسلام ولكن وفي الجهة الأخرى يكون ضحية مساعدته المؤسسات الكنسية المسيحية التي تمارس استعباد المواطنين وتحولهم إلى رقيق يمارس عليه شتى أشكال التعذيب.

و(سيدو) إذا ما نظرنا إليه من الزاوية الفنية فإنه فيلم بالغ الدراماتيكية . . جميل في حلوله التكوينية التي بدأت معدة بتخطيط مسبق وبخيال مبدع ولكن المكان الفيزيائي للفيلم يبدو ضيقاً وخانقاً في الكثير من المشاهد إذا ما استبعدنا المشهد الافتتاحي والختامي . إن أحداث ووقائع الفيلم محصورة في مساحة المشيخة أو مكان السلطة حيث يجلس ويتوافد المواطنون وحيث يجتمع مجلس الأعيان وفي إحضار الأميرة للمكان ميزة أخرى بالفيلم أيضاً إذ تقوم في وجود مساحتين: المساحة التي تختص بنشاطات وأفعال السُلطة والمساحة التي تختص بنشاطات وأفعال المعارضة؛ حتى تحين تلك اللحظة التي يتوحد فيها المكان بعد إطلاق الأميرة الرصاص على (سيدو) ؛ ففي هذا المشهد الختامي يسعى المخرج لحلول مسرحية ذكية حين يتعامل مع المكان كخشبة مسرحية يوزع عليها الأدوار باعتناء وانتباه ويرسم حركة وتعبيرات وجوه الممثلين في تحكم واضح وشاعري بالشريط الصوتي الناطق بمؤثرات متنوعة - موسيقا وإيقاعات ومؤثرات طبيعية تتمازج معاً واصفة أحداث ذروة الفيلم عندما تسحب الأميرة فجأة بندقية أحد المحاربين وتصوبها في عزم وشجاعة نادرتين إلى صدر الإمام - (سيدو) الذي يخرّ صريعاً . عثمان سامبين ينقذ هذه الجزئية باستخدام الحركة البطيئة كأسلوب للفت نظر مُشاهِدِه حتى لا تسقط مثل هذه اللقطات من ذاكرته . ولهذا فليس من الصدفة أن تنهض بعض الأحكام النقدية من هنا وهناك قائلة بأن فيلم سيدو يبدأ فعلياً من حيث تسارع الأحداث وتناسق الإيقاع وصعوده على نحو مشوق من تلك اللحظة التي يتم فيها اختطاف الأميرة وينتهي عند تحررها

من الأسر. أكثر من ذلك فإن المسافة التي تفصل بين الحدثين كأنما تحكي عن حقبة تاريخية بأكملها. وبالنظر إلى آراء عدد من النقاد الأميركيين والبريطانيين التي اعتبرت فيلمي (الحوالة البريدية) و(خالا) كعملين سينمائيين يقعان في سياق الاستعارة الفولكلورية والدعاية للثقافة التقليدية يمكن تصنيف مثل تلك الآراء بالتسرع وعدم القراءة المتأنية في نسيج الثقافة الأفريقية التي ظلت وتظل تتعرض لظواهر القراءة الخارجية غير الموضوعية خاصة ذلك المنحى من سوء الفهم وعدم التفريق بين التعريف للأسلوب الواقعي اليومي للحياة والأسلوب الواقعي اليومي للحياة من استعارته واستلافه لمواد وعناصر فولكلورية تخرج من صميم الثقافة التقليدية فضلا عن عدم القدرة على التمييز عند امتزاج الاثنين في بعض الحالات وإسناد المشهد إلى منهج تحليلي رصين ودقيق.

إن حجم وجوهر الاستعارة الفولكلورية في فيلمي (الحوالة البريدية) و(خالا) من الممكن وصفه بالحجم والجوهر الأدنى بالمقارنة إلى تمدد وتجذر الاستعارة الفولكلورية بفيلم (سيدو). ففي سيدو تظهر هذه العلاقة على درجة أشد وضوحاً إذا لم نقل بأن سائر التراكيب الفنية والتعبيرية بالفيلم قد تغذت وقامت من المادة الفولكلورية . فالتجسيد الرمزي للزمان والمكان في احتوائهما على النسيج الواقعي والنسيج الأسطوري يصدران من روح وعقل المسرح الشعبي الأفريقي دون أن يحدّ ذلك من فضاء العرض أو ينقص من المساحة المقترحة للمتفرجين الذين يعدّون جزءاً من العرض نفسه لعدم وجود عائق أو حاجز يفصل بين الوقائع الممثلة وبينهم. في هذا الخصوص يكتب

الناقد فينسين كينبي:

« يعدّ فيلم (سيدو) أسطورة شعبية في ثياب احتفالية عظيمة تجري في إحدى الساحات تحيط بها متاجر من الورود. إن الفيلم ليس بالصامت أو الساذج ولكنه يطرح نفسه كما الطقس الاحتفالي . فأغلب اللقطات مصورة بالحجم المتوسط الشيء الذي يذكرنا بالمسارح المفتوحة على السماء»[٣٣] .

في عبارات مختلفة ومعانٍ متشابهة. يقول الناقد توم آلين: « سينما سامبين تتوشح بالطقوس الاحتفالية التي تستعرض إمكانيات الثقافة الشعبية... (سيدو) فيلمٌ يذكرنا بمسرحيات القرون الوسطى... إنه يستخدم الكوادر المدهشة، المصممة بيد فنان ماهر كتلك التي حققها إيزنشيتي من فيلم (أليكسنادر نيفسكي) وكيراساوا في (الفرسان السبعة)»[٣٥].

إن كلا المقولتين الآنف ذكرهما لفينيسن كينبي وتوم آلين تؤكدان المعرفة الضعيفة للنقاد الأجانب لمعرض ومكونات الثقافة الشعبية بأفريقيا السوداء. فكل من الرجلين يصف الفيلم بارتدائه لثياب الكرنفال التنكري دون معرفة بما هية العناصر الاحتفالية بأفريقيا السوداء حين لا يتم التمييز بين ماهو واقعي وماهو أسطوري من الأداء الثقافي اليومي للمجموعات السكانية بأفريقيا والتي لا تدخل الطقوس في الاحتفالات على الأنموذج الإعدادي المسرحي بل على اعتبار أن الممارسة أو المسحة المسرحية هي جزء من مبنى الطقوس اليومية لهذه القبيلة أو تلك أبعد من هذا . فإن ثمة اختلافات عميقة تقوم بين التعبير الجسماني وطريقة التعبير عن الذات الجماعية لدى الناس من القرية والناس في المدينة. ففيلم (سيدو) ومن هذا الجانب يعكس وبحرارة متناهية

طريقة التعبير الجسماني وطريقة التعبير عن الذات الجماعية في القرية. هذا ما يظهر في شكل انعقاد اجتماعات مجلس القرية عندما يجلس الزعيم مع أقاربه وأعيانه على وفق عادات جلوسية معينة... هذا ما نراه منذ بداية الفيلم من تفاصيل الاجتماع الموسع الذي يعقده مجلس القرية في حضور الزعيم والإمام المسلم لعموم الأهالي بغية إشهار دخولهم الإسلام... ذات الخصوصية التي نشاهدها من جلوس المسيحيين الأوروبيين من نهاية الفيلم وهم يقايضون ويستبدلون الأسلحة والبضائع بالعبيد أو الأسرى عندما جلس وراءهم الشعب بفئاته كافة ينتظر نتائج مجهودات المجلس لافتداء الأميرة وإطلاق سراحها... وهذه التفاصيل التي تشير إلى أن النزعه المسرحية ليست بالطقوس المعدة بصفة مسبقة وفنية سلفاً ،بل هي طبيعية الحضور في الممارسة اليومية بحياة القرية وأهاليها ، فشخصية (جيرفا) المؤدي الوسيط بين الزعيم والشعب تعد في هذا السياق من أشد شخصيات الفيلم لفتاً للانتباه وإثارةً للمتعة إذ إن الرجل الذي يؤدي هذا الدور يعدّ ممثلاً سينمائياً محترفاً ينطوي على تعبيرات جسمانيه وطابع من الشخصية الأفريقية السوداء النمطية . إنه المركز المباشر لترجمة حركة الأحداث والوسيط التناسقي الذي يستخدم أيديه وعيونه ويتحكم في تلحين أدائه الصوتي عندما يخاطب العوام وكذلك الزعيم ولكنه ليس في كل الأحوال « كرنفالاً » تنكرياً.

يستعمل سامبين في الفيلم أدوات تعبيرية لصناعة صور إنسانية واضحة معروفة لديه منذ الطفولة وطازجة بذاكرته وهو لذلك يبدو أشدّ توفيقاً في (سيدو) من أفلامه السابقة من حيث إنجاز مهمة صناعة الصور والشخصيات

الإنسانية بكامل خصائصها العقلية والنفسية.

يتفوق المخرج في اختياره وصياغته لشخصياته من المؤدين والممثلين على النحو الذي يجعل كل شخصية متفردة لا تضاهيها أية شخصية أخرى في قدرتها على توصيل أعلى قدر من المعلومات. ولكن مع هذا فإن كلمة سر كل إبداع سامبين في (سيدو) تبقى في المضمون والمتن الحي للثقافة الأفريقية الشعبية. فالشخصيات التي تظهر في الفيلم من أمثال ديفوم الممثل الشخصي للزعيم، وبيكنيك ابن الزعيم، والقروي ناديور، والأميرة ووجوه أخرى تعكسُ صفات الرقة، والشجاعة، والمشاعر الجياشة المؤكدة على ملامح المنبع والمصدر الثقافي الذي خرجت عنه، ذلك المصدر الذي يُملي شروطه الفنية على مستويات المعالجة الفنية للفيلم كافة، ويجعل الشكل السينمائي مقنعاً. فالأفراد في اجتماع مجلس القرية كل منهم له تعبيراته وتقاطيعه الدالة على شخصيته ، كما أن الانتقال من لقطة إلى أُخرى يتم بسهولة وسلاسة غير عادية وعبر تكوين إيقاعي منسجم.

يسعى سامبين في هذا الفيلم إلى وصف الصراع الحاد الذي نشأ بين أطراف مختلفة سعياً وراء إيجاد تفسير مقنع لطبيعة الآليات والكيفيات القاسية المتوحشة لأجل إخضاع السلطة في مجتمع قبلي هشّ والتمييز بين أقطابها. ولا ينسى المخرج في هذا التفصيل إبداء الملاحظة والإشارة إلى طرق الاحتواء والتطويق النفسية التي لا تتوانى الأطراف في اللجوء إليها كجزء فعّال في فكرة الإخضاع الكلي. (إلينا كوليغ) تلفت الانتباه في هذا السياق إلى جزئية في غاية الأهميه رغم أنها في التقييم الخارجي قد لا تمثل لبعضهم

أهمية تذكر. تكتب الناقدة السوفييتية : « تجلّى الفرق بوضوح لاشك فيه بين فخامة الملابس التى ارتداها الإمام وعادية الملابس التى ارتداها إبراهيم – زعيم القرية وشيخ القبيلة إمعاناً في تأكيد رؤية الطرف الأول للمكانة الاجتماعية التي يُفترض أن يتبوأها ويظفر بسلطتها ملئاً للفراغ القائم من وجهة نظره »[٣٦].

التراجيديا هي الصيغة التي مضت على دربها أقدار ومصائر الزعيم المحلي كما رجاله وتابعيه. لقد تسربت وتبخرت السلطة من بين أيديهم كلما رسخت أقدام الإمام على الأرض وكلما أمسكت يداه جيداً بدفة الأمور. يموت الزعيم إبراهيم الأفريقي الطيب دون أن نشاهد أو نقف على لحظة مقتله في إشارة من المخرج غير مباشرة إلى الإمام – الرمز الجديد للسُلطة والذي يتمكن تدريجياً من القضاء على الموالين والمتاجرين برمز إلى السلطة القديمة. إبراهيم الذي لم تشفع له التنازلات التي قدمها بتحالفه مع الإمام من ملاقاة ومقابلة مصير أقل بشاعة.

فالرجل الذي ذهب غير مأسوف عليه من قبل ضيوفه، والذي لا ندري إن كان قد مات مسموماً، أو مطعوناً، أو مخنوقاً بليلٍ، تودعه الناس و يودعه مواطنوه الذين ساروا خلف ركب جنازته دون ردود فعل ظاهرة أو تعليقات مسموعة حول واقعة موته ولكن ثمة رجلاً واحداً كان يفكر في الخطوة القادمة التي يُستوجب القيام بها لاستكمال انتقال السلطة إليه. إنه الإمام الذي بدا عاقداً العزم على الزواج من الأميرة لتبرير عملية انتقال السُلطة على نحو سلس وناعم ،أراد سامبين من خلالها الإشارة إلى تاريخ دخول العرب إلى

أفريقيا واتخاذهم التصاهر والتزاوج من بنات الأهالي طريقاً لإنقاذ ونشر الدين الإسلامي.

المرأة وبجميع الأفلام التي حققها عثمان سامبين احتلت وضعاً خاصاً . فلنتذكرْ كيف أن امرأة الحوذي الشابة في فيلم (باروم شاريت) قد اختارت الخروج إلى الشارع، والهروب من البيت بعد أن ألهبت ظهرها سياط الفاقه والفقر في رحلة حياتها مع الحوذي القدري المتساهل مع زبائنه - المتعاطف مع الفقراء من قاطني منطقته. خروج المرأة - أو الزوجة إلى الشارع وكما علق يولبين فيرا ربما أثار الشك في تحول سيرتها وعملها كبائعة للهوى في فيلم (سُوداء من ....) نجد أن (ديوانا) الشابة التي تقدم على الانتحار غرقاً بحمام مخدميها في شقتهم بباريس . تغدو رمزاً استثنائياً خالداً في معرض الثقافة الفنية الأفريقية بما يشكله الفيلم كوثيقة مهمة ضمن جملة وثائقها الفنية المدرجة تحت نوع الثقافة والفن الذّين تم تكريسهما لمقاومة الظاهرة الكولنيالية في (الحوالة البريدية) حيث نساء إبراهيم دينق يقفن بجانبه في محنته إلى ذلك الحد الذي نراهن، وهن يقمن بغسل رجليه بعد قدومه من رحلاته اليومية الخاسرة مع بيرواقراطيه الدولة. كذلك فإن صورة زوجات الحاج عبد القادر في (خالا) تطرح جملة من القيم الأخلاقية الاجتماعية عندما يذهبن وبلا تردد معه في يوم عقد قرانه على الزوجة الجديدة التي ربما تصغر ابنته من إحداهن . ولكن ومن بين كل تلك الصور تتميز صورة الأميرة دير فينسين في فيلم (سيدو). فدير فينسين التي تظهر في أحداث الفيلم منذ لحظة دفن أحد المدافعين عن الديانة المحلية تقدم نفسها كتجسيد حقيقي

لما وراء الأحداث كافة . فبرغم أن دراماتورغيا الفيلم تتأسس على تنو المسارات الحدثية للفيلم مع الإبقاء على المسار الأساسي لها على ساحة مجلس القرية إلا أن دير فينسين تتجلى كشخصية لها بريقها، تقف إلى جانب إرادة الشعب وتجذب المشاهد بتعبيراتها الجسدية وطول قوامها وجمال وجهها الأفريقي الأخاذ حيث إن هذه السمات الساحرة التي تؤكد عليها المتابعات التي تقوم بها الكاميرا للأميرة وهي تراقب لحظات دفن الشهداء، وهي تسبحُ عارية على النهر كاشفة مفاتنها فتتابعها الكاميرا وتأسر لب المشاهد حتى وهي مقيدة على جذع إحدى الأشجار من الجانب الآخر من القرية بينما يخرج القمر موقظاً المشاعر في نفوس حراسها بفيلم (سيدو) فكان هناك ثمة اقتراح لنهايتين أو عقدتين. والنهاية المقترحة أولاً فضلت إبقاء الإمام حياً واستمرار عملية الأسلمه حيث تتكرر اللقطة التي ظهرت في بداية الفيلم لمواطن أُقيمت له شعائر الأسلمة بحلق رأسه وتغيير اسمه إلى عثمان حيث يؤدي هذا الدور المخرج عثمان سامبين نفسه.

أما النهاية التي كانت موضوعة كنهاية ثانية فقد عبرت عن موت جميع المعارضين وإبقاء الآخرين الذين ناصروا الأميرة بصمت وهم وقوف حليقو الرؤوس، يحاصرون الإمام بينما تتسلل من بينهم وفي لحظة مباغتة الأميرة فينسين ،وهي تخطف البندقية من يدي أحد الحراس تسددها نحو صدر الإمام. تتقدم الأميرة إلى الأمام بخطوات بطيئة متحفزة وعيون شاخصة صوب هدفها تعكس الثورة العارمة الضاربة بدواخلها بعد فقدها لأبيها وأخيها... إنها تتحول هنا مثلها مثل ديوانا في (سوداء من ....) إلى رمز

كبير وخالد لصوت الثقافة الشعبية الأفريقية من انتصارها على الثقافة الوافدة. ففي تلك اللحظة وبقوة فنية غير مسبوقه يختار سامبين تثبيت الكادر الختامي عندما تطلق الأميرة الرصاص على صدر الإمام ،و بهذه اللقطة الثابتة يلخص المخرج استفادته من كامل التراث السينمائي العالمي والتراث الشعبي الأفريقي في صياغته وتكوينه لعناصر اللقطة.... خاصةً في تلك اللحظة التي تتوقف فيها الحركة وتلتفت الأميرة تجاه المشاهد وكما كتب : «إن التفاتة الأميرة في اللقطة الأخيرة وبوجهة النظر التي عبر بها سامبين تشكل التمثيل الحي لأفريقيا المعاصرة التي لا يراها المخرج دون المشاركة الحقيقية الفعالة للمرأة... (سيدو) وفي رأيي هو أهم أفلام سامبين من المنظور الأسلوبي والصراعي. إنه يذكر مشاهده بفيلم بازوليني (أوديب ملكاً) كنص بصري يتحاور وسائر الآثار الأدبية التي ربما أبطلت فعالية الحلول البصرية للمخرج في أفلام سبقت.»[٣٧]

يلخص الاقتباس الآنف عشرات الآراء والتعليقات التي صدرت من قبل نقاد أوروبيين معروفين بشأن هذا الفيلم إذ أرادوا التعبير عن تأثرهم بمشاهدة (سيدو) عبر استخدام وسيلة المقارنة - مقارنة الفيلم بأعمال سينمائية عالمية مما يخلق شعوراً مقابلاً للمنبع الثقافي الذي نهل منه الفيلم ودور هذا المنبع في تشكيل اللغة السينمائية.

إن المنبع الذي هو في رأينا - الثقافة الأفريقية الشعبية يسجل حضوره عبر التشكيلات والمعالجات الفنية المتنوعة لهذا الفيلم ونحن إذا أثنينا على جماليات الصورة البصرية له فإن التقييم النقدي سيظل ناقصاً دون التنبيه إلى

النظام المتسق والتوظيف الصحيح الخلاق للشريط الصوتي - خاصةً في طريقة توجيه المؤثر الموسيقي ووقت استخدامه. سامبين المغرم سابقاً بصياغات الحوار وفنيات السرد الأدبي، يعكس ولأول مرة اهتماماً جاداً بالمؤثر الموسيقي الذي يقفز هنا بقيمة الصورة الفنية مرات ومرات وبذلك النحو الذي يمتزج بها ويتركب على كل تقاسيمها ومستوياتها. فالتأليف الموسيقي الذي قام به الموسيقار الأفريقي المقيم بفرنسا دمان ديبانغو ذهب على خطوط متعددة وأبنية مستقله داخل الفيلم.

لقد وجد كل موضوع من موضوعات الفيلم المعالجة الموسيقية المناسبة المتوائمة معه. فالموسيقا التي عُزفت في المشهد الختامي كانت من روح التراث الموسيقي الشعبي الأفريقي، بينما تميزت الموسيقا التي رافقت مشهد تعذيب الأسرى على يد المبشرين المسيحيين بصدورها من آلة الأورغن لألحان أوروبية خالصة، وبالرغم من عدم وجود معالجة موسيقية مستقلة لتلك المشاهد التي يظهر فيها الإمام إلا أن الأصوات التي تلازمت وتزامنت مع تلك المشاهد في تكرارها للفظ الجلالة - كانت بمثابة الترميز والكناية اللتين استخدمها المخرج في محاولةٍ لوصف الأجواء الإسلامية. إن عثمان سامبين إذا ما اهتم في أفلامه السابقه بمفردات من اللغة السينمائية كالتكوين والمونتاج والإضاءة واللون، فإنه في هذا الفيلم يعلن صراحة خروجه إلى مرحلة التوظيف المتحد الممتاز لكل تلك المفردات اتصالاً بالمؤثر الموسيقي. وفي غضون انشغاله بهذه المهمة يرتفع وبدرجة كبيرة عن منطقة البروز الأدبي التي استغرقت جزءاً كبيراً في زمنه السينمائي من قبل. فالمعالجة الأدبية في هذا الفيلم مصممة

خاصة لخدمة أفضل الحلول البصرية. فالمسارات الدراماتورغية واضحة، والشخصيات ناطقة بواقعية وصياغة باهرة، والحوار مقتصر وذكي مكتوب بلغة الحكاية والمشافهة المحلية. فهذا الارتباط الحميم الذي يقيمه سامبين في أفلامه بين الشخصيات المؤدية واللغات المحلية يحمل مفهوماً مهماً للغاية، إنه تفسير لموقف ورغبات هذا المخرج لحفظ وصيانة وتوثيق هذه اللغات غير المكتوبة التي تحمل في خزانتها خبرات ثقافية لعشرات القرون. الشيء الذي دفع أحد المخرجين الأفارقة ذات مرة إلى القول بأن موت أحد الشيوخ بأفريقيا يعني اختفاء مكتبة ثقافية بأسرها، مؤكداً أهمية التوثيق. وأكثر من ذلك، فإن السينما التي تتحدث بلغة أهلها تعطي مواطنيها حيزاً كبيراً من الثقة في أنفسهم وتتواصل معهم بكل عنفوان وحيوية مما يكسب مجمل البناء الثقافي التقليدي رصيداً عالياً من الاحترام والفخر لدى الأبناء والأجيال القادمة تجاهها .

إن سامبين يتأهل هنا وبجدارة لاستحقاق المبدع المتعدد المواهب... إنه القاص الروائي، والمحلل الاجتماعي، والمؤرخ ، والسياسي البارع والمخرج الذي لا يتوقف عند استخراج أجمل ما في التراث الثقافي الشعبي الأفريقي، بل يؤكد ،وبحرص دائم، حسن وقفته بجانب ولأجل شعوب هذا التراث في قضاياه من أجل التحرر والتقدم. إنه في فيلم (سيدو) يرتفع بالقامة الفنية لإبداعه السينمائي حتى يصل بها مرتبة فائقة السمو.

في عام ١٩٧٧ يبدأ سامبين في تجميع المواد والمعلومات لإخراج فيلم سينمائي عن حياة: ألمان سامورا توري قائد حركة المقاومة الأفريقية ضد الوجود الكولونيالي الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر... الفيلم الذي

يتوقع تحقيقه على ثلاثة أجزاد بتكلفة قدرها ١٢ مليون دولار.

عن فكرة هذا الفيلم يصرح سامبين: «إذا ما استطعت تحقيق هذا الفيلم عن ساموراي فسوف أتوقف عن تحقيق الأفلام وأتوجه إلى الأدب.... سأعطي (ساموراي) أفضل ما عندي»[٣٨]. عثمان سامبين مبدع مثير للجدل ولكن إسهامه من تأسيس وتطور واقتراح تطور اتجاهات المستقبل للسينما الأفريقية تعد الفريدة من نوعها إذن، ولهذه الأسباب يكتسب من المخرجين الأفارقة الجدد احتراماً لا حد له .

سأله ذات مرة أحد الصحفيين الثرثارين الأفارقه في عام ١٩٩١م ونحن جلوس في حديقة فندق الاستقلال بواغادوغو عن رأيه في فيلم لأحد المخرجين الشبان الجدد كان قد تم عرضه في البرنامج الصباحي فأجابه سامبين: «لا رأي لي. أنا أقول رأيي للمخرج في أُذنه وهذا يسعدني»[٣٩] أما المخرجون الشباب فيطلقون عليه لقب (البابا يوحنا) السينما الأفريقية.

إن سامبين الذي لا يزال حياً معافى حتى لحظة صدور هذا الكتاب يعتبر عند الكثير من السينمائيين العالميين زعيماً أفريقياً للفنانين الأفارقة وهو لهذا وذاك من الأسباب محل ومكان حفاوة مستمرة أينما حل بمختلف المناسبات والاحتفالات السينمائية بشكل عام،تلك التي كرمته في مؤسساتها العديدة لينال الرجل أكثر من مئة تكريم ولقب ويحظى بصاحب أكبر عدد من البحوث والدراسات بالجامعات الأوروبيه والأميركية دون سائر الأدباء والسينمائيين الأفارقة الآخرين.

المراجع

(١) جورج ساودل – تاريخ السينما العالمية – لبنان – ١٩٦٧ – ص٤٠٧

(٢) مجلة الأدب(بالروسية) والفن الأفريقي – عدد ٤ – ١٩٧٨م – ص٨١

(٣) مجلة السينما الفتية والمسرح – عدد ١ – ١٩٦٣ – ص ٤١

(٤) نشرة نادي السينما – القاهرة – النصف الثاني من السنة – العدد ١٠ – ٧٥ – حوار مع عثمان سامبين

(٥) غ. بابروفسكي – الأساطير والحكايات الشعبية في أدب أفريقيا الغربية – معهد افريقيا – موسكو – ١٩٦٩م – ص٣ (بالروسية)

(٦) مودى سيسيكو – تاريخ المجتمع الأفريقي – باريس – ١٩٦٦ – ص١٢ (بالفرنسية)

(٧) ب.ف – توماس – آيديولوجية الزنوجة – اصدارات جامعة داكار – ١٩٦٦ – ص٧ الى ص٢٠

(٨) مجلة الفن الأفريقي – باريس – ١٩٧٢ – ص٦٤

(٩) بولين فييرا – سينما أفريقيا السوداء – باريس – بيريزيتس أفريقيا – ١٩٧٢ – ص١٦ (بالفرنسية)

(١٠) مجلة الواقع الأفريقي – عدد ١٥ ١٩٦٧ – ص١٥ (بالفرنسية)

(١١) الفن الأفريقي – ربيع ١٩٧٢ – ص٦٥ (بالفرنسية)

(١٢) مجلة الصورة السينمائية الجديدة - يناير.

(١٣) مجلة السينما الأفريقية - ١٩٧٥ - ص ١٦١

(١٤) نفس المصدر - ص ١٢١

(١٥) إلينا كوليغ مشكلات وطريق تطور سينما أفريقيا الإستوائية - رسالة دكتوراة - المعهد العالي للسينما - موسكو - ١٩٧٩ - ص٣٨.

(١٦) نشرة نادي السينما - القاهرة ١٩٧٩ - اكتوبر - ص٣٨ (بالعربية)

(١٧) جمب سوت - عدد ٢ - ١٩٨٢ - ص٢٧ (بالانجليزية)

(١٨) نفس المصدر - ص٤٣

(١٩) إلينا كوليغ - مشكلات وطريق تطور سينما افريقيا الإستوائية - رسالة دكتوراة - المعهد العالي للسينما - موسكو - ١٩٧٩ - ص١٥٤ (بالروسية)

(٢٠) بحث في أدب أفريقيا - جنوب الصحراء - شتاء ١٩٨٢ - ص٢٥ (بالفرنسية)

(٢١) بولين فيرا - سينما أفريقيا السوداء - باريس - بيرزينس أفريقيا - ١٩٧٢ - ص٣٦ (بالفرنسية)

(٢٢) مجلة الفن الأفريقي - شتاء ١٩٧٣ - ص٥٢ (بالفرنسية)

(٢٣) مجلة السينما الفتية والمسرح - عدد ١٣ - ١٩٧٥ ص - ٤٢

(بالفرنسية)

(٢٤) نفس المصدر - ص ٣٧

(٢٥) نشرة نادي السينما - القاهرة - القاهرة ١٩٧٩ - اكتوبر - ص٣٨

(٢٦) سيمن شيرتوك - بدايات السينما الأفريقيا - موسكو - ص٥٣ - ١٩٧٦

(٢٧) مجلة السينما الأفريقية - ١٩٧٥ - ص١٦١ (بالفرنسية)

(٢٨) سيمن شيرتوك - بدايات السينما الأفريقية - موسكو ص٧٣ - ١٩٧٦ (بالروسية)

(٢٩) نفس المصدر

(٣٠) إلينا كوليغ - مشكلات وطريق تطور سينما أفريقيا الإستوائية - رسالة دكتوراة - المعهد العالي للسينما - موسكو - ص١٢٣ (بالروسية)

(٣١) مجلة الواقع الأفريقي - عدد ١٥ - ١٩٧٧ - ص١٥ (بالفرنسية)

(٣٢) نفس المصدر - ص٤٧

(٣٣) إلينا كولينغ - مشكلات وطريق تطور سينما افريقيا الاستوائية رسالة دكتوراة - المعهد العالي للسينما - موسكو - ص٨٦ (بالروسية)

(٣٤) مجلة الفن الأفريقي - باريس - ١٩٣٦ - ص٢٣

(٣٥) نفس المصدر – ص١٨

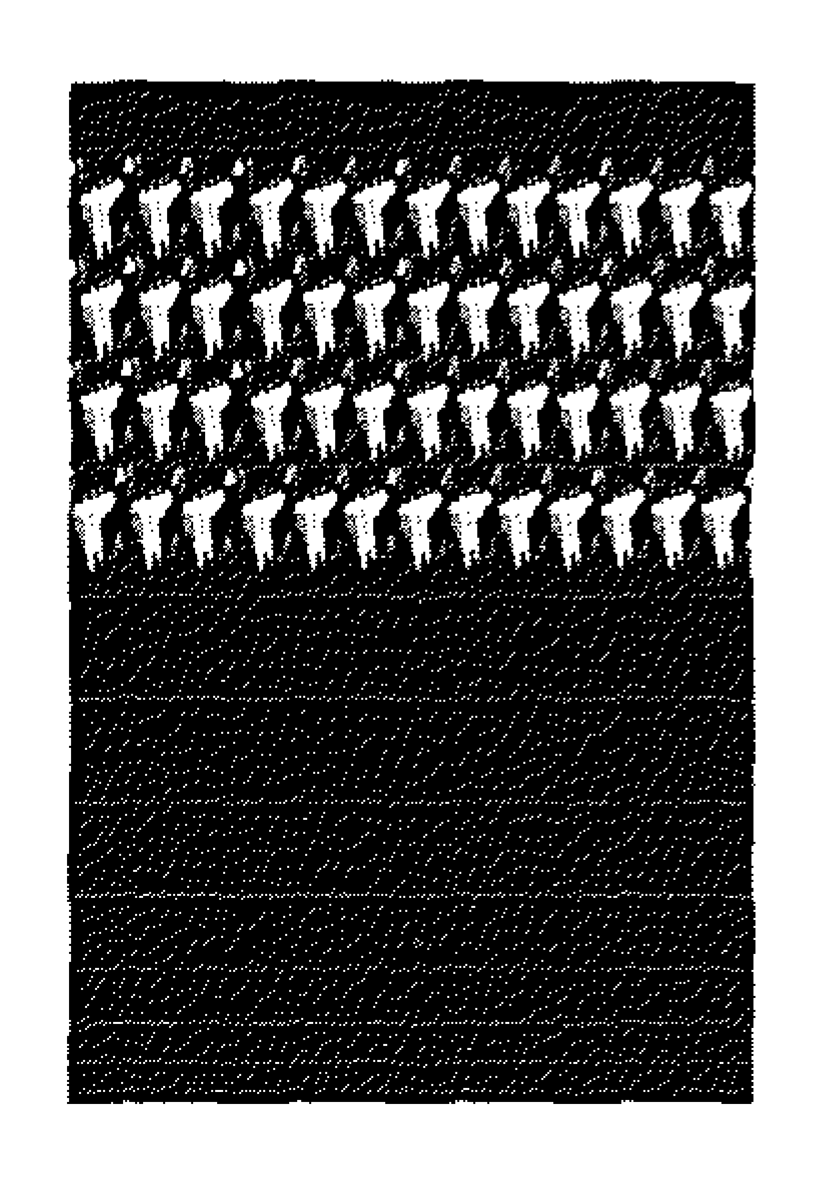
(٣٦) إلينا كوليغ – مشكلات وطريق تطور سينما أفريقيا الاستوائية رسالة دكتوراة – المعهد العالي للسينما – موسكو – ص٨٢

(٣٧) مجلة الصورة السينمائية الجديدة – يناير – ١٩٧٩ ص١٧ (بالفرنسية)

(٣٨) مجلة السينما الأفريقية – ١٩٧٥ – ص١٦١

(٣٩) مهرجان السينما الأفريقية بواغادوغو – ١٩٩١ – مرجع شخصي .

الفهرس



هذا الكتاب

نافذة يشرق من خلالها إبداع الروائي والسينمائي «عثمان سامبين» لسينما أفريقيا السوداء، لما يمثله من ظاهرة جذابة وفريدة في الثقافة الفنية الأفريقية.

لقد طرق سامبين أبواب الأدب قبل أن يضيء أنوار الشاشة السينمائية في حقبة تاريخية كانت جيوش الاحتلال الغربي فيها تغادر أفريقيا، حيث قضت الثقافة الأفريقية أحرج أوقاتها، فتهيأ لأعماله أن تكون المرآة الصادقة لعمليات التغيير والتحويل في عموم القارة السوداء.



منشورات المجمع الثقافي

Cultural Foundation Publications

ابوظبي - الإمارات العربية المتحدة - ص. ب 2380 - هاتف : 6215300

ABU DHABI - U . A . E . - P .O. BOX : 2380 - TEL. 6215300 Cultural Foundation

Email:nlibrary@ns1.cultural.org.ae

http://WWW.Cultural.org.ae